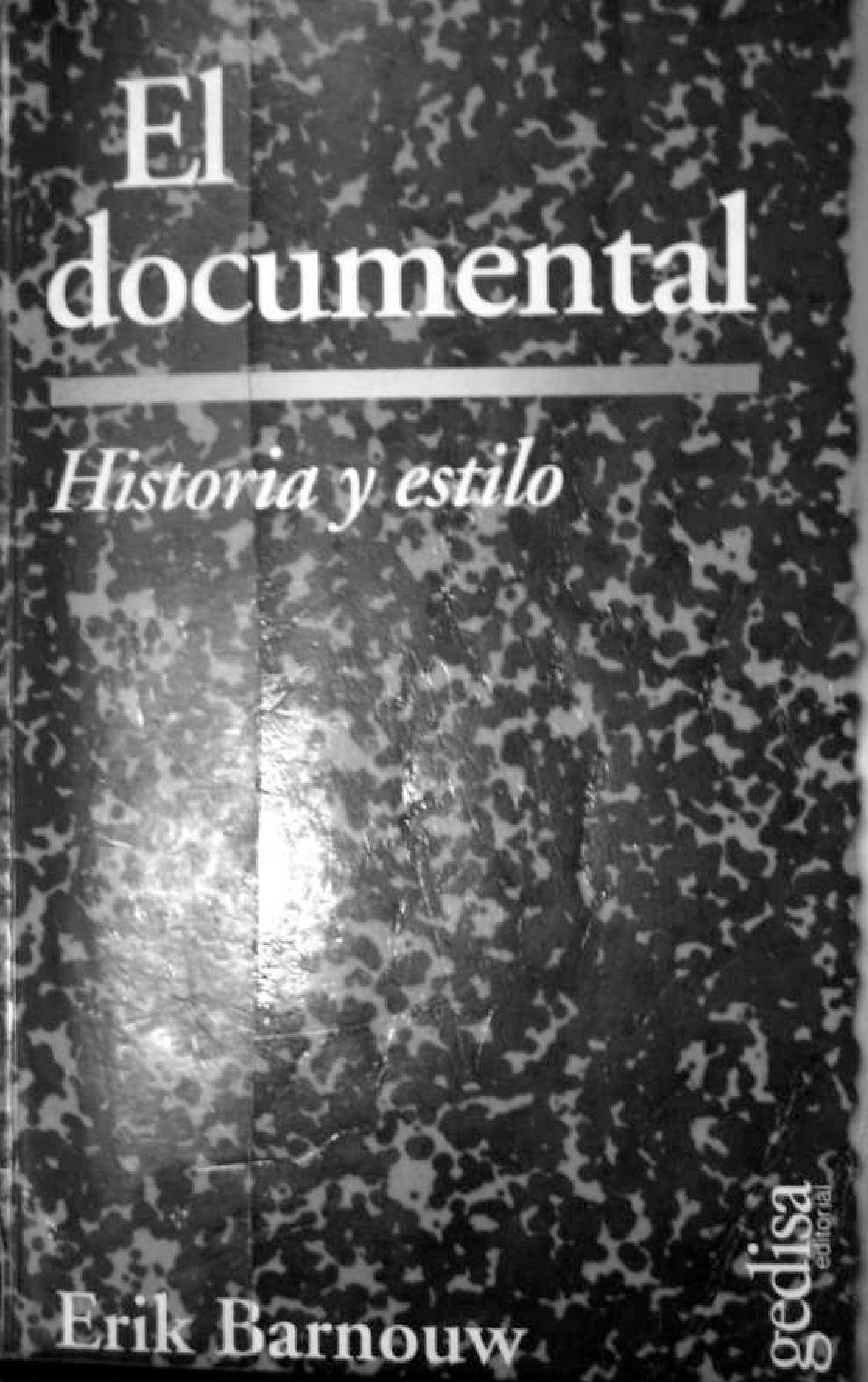

El documental

Historia y estilo

Erik Barnouw

gedisa
editorial

Serie Práctica

MULTIMEDIA

Colección dirigida por Simón Feldman

El documental –Historia y estilos–	Erik Barhouw
La composición de la imagen en movimiento	Simón Feldman
El oficio del guionista	John Brady
Lo real y lo virtual	Tomás Maldonado
La práctica del montaje	Albert Jurgenson y Sophie Brunet
Guión argumental. Guión documental	Simón Feldman
El lenguaje del cine	Marcel Martin
Introducción a la filosofía de la música	Lewis Rowell
Técnicas del guión para cine y televisión	Eugene Vale
El director de cine	Simón Feldman
La realización cinematográfica	Simón Feldman
Conversaciones con Marilyn	W. J. Weatherby
Conversaciones con Wajda	Jean-Luc Douin

EL DOCUMENTAL

por

Erik Barnouw

de: Historia del Cine - Di Nóbila - pág 241 - 1958

En junio tuvimos una visita ilustre, la de John Grierson, quien expresó su creencia de que el cine latinoamericano debe nutrirse en las fuentes de inspiración nativas si quiere competir exitosamente con las poderosas cinematografías de las grandes naciones; "de ese modo se conocerán ustedes mismos y darán a conocer al mundo lo mejor que tienen, desde el dominio de la pelota de vuestros futbolistas hasta vuestro sentido del humor, en el que encuentro rediviva la gran tradición de *Don Quijote* y *El lazarillo de Tormes*, sin olvidar la filosófica búsqueda de la pereza de vuestros indios, de la que el mundo, y sobre todo los norteamericanos, tiene mucho que aprender", dijo en un reportaje que le hice en el Diario del Cine de Radio Belgrano.

gedisa
editorial

Título del original en inglés: *Documentary*
Edición original de Oxford University Press
© 1974, 1983, 1993 *by* Erik Barnouw

This translation of *Documentary* originally published in English in 1993 is published by arrangement with Oxford University Press.
Esta traducción de *El documental*, publicado originalmente en inglés en 1993, se publica por acuerdo con Oxford University Press.

Traducción: Alfredo Báez

1.ª edición, enero de 1996, Barcelona

Derechos para todas las ediciones en castellano

© Editorial Gedisa, S. A.
Muntaner, 460, entlo., 1.ª
Tel. 201 60 00
08006 - Barcelona, España

ISBN: 84-7432-563-3
Depósito legal: B. 1.250/1996

Impreso en Limpergraf
Calle del Río, 17 - Ripollet

Impreso en España
Printed in Spain

Queda prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión, en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o cualquier otro idioma.

BIBLIOTECA DEL INSTITUTO NACIONAL DE
CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

Indice

PREFACIO 9
1. **Se vislumbran maravillas** 11
   El documental, profeta 11
   Notas 33
2. **Imágenes en acción** 34
   El documental, explorador 34
   El documental, reportero 50
   El documental, pintor 67
   Notas 75
3. **El sonido y la furia** 77
   El documental, abogado 77
   El documental, toque de clarín 125
   El documental, fiscal acusador 155
   Notas 164
4. **Lente borrosa** 167
   El documental, poeta 167
   El documental, cronista 177
   El documental, promotor 189
   Notas 203
5. **Foco definido** 204
   El documental, observador 204
   El documental, agente catalizador 221
   El documental, guerrillero 231
   Notas 257
6. **El movimiento** 260
   Notas 313

Reconocimientos 315
Bibliografía 317
Indice temático 331

Prefacio

Ha transcurrido ya casi una década desde el momento en que se publicó la primera edición de este libro y ha habido pocos períodos en los cuales se haya desarrollado una actividad documental tan acelerada en todos los continentes por parte de los productores de películas y vídeos, cada uno de ellos a su manera, pues respondían al cambiante panorama de su medio. Se ha hecho una obra digna de recordarse, con momentos de gran brillo, al tiempo que nuevas generaciones de documentalistas recogían aspectos de su ambiente y le daban nuevas significaciones. Aquí pues presento la crónica al día de ese proceso.

Erik Barnouw

1

Se vislumbran maravillas

attacca subito

El documental, profeta

Los inventores del cinematógrafo, que formaron legión, incluían a diversos hombres relacionados con el espectáculo y otros interesados por cuestiones muy ajenas a él. Algunos de estos últimos eran hombres de ciencia que sentían la necesidad imperiosa de *documentar* algún fenómeno o acción y se las ingeniaron para realizarlo. En la obra de estos hombres la película documental tuvo sus conmociones prenatales.

Por ejemplo, el astrónomo francés Pierre Jules César Janssen deseaba registrar el paso de Venus ante el sol, un hecho ocurrido en 1874. El astrónomo elaboró lo que llamó un *revolver photographique*, una cámara en forma de cilindro con una placa fotográfica que daba vueltas. La cámara recogía automáticamente imágenes en breves intervalos y cada una de ellas en un diferente segmento de la placa. El resultado —fotografiado por Janssen en Japón— no era todavía una película en movimiento, pero constituía un paso en esa dirección y dio ciertas ideas a otros científicos. Para Janssen lo importante era que había documentado el suceso.[1]

Alrededor de la misma época, Eadweard Muybridge, nacido en Inglaterra, estaba realizando experimentos patrocinados por Leland Stanford, ex gobernador de California. Stanford, que era un criador de caballos, se daba cuenta de que los métodos empleados por sus entrenadores para mejorar el paso y la velocidad de los animales se basaban en un conocimiento impreciso del modo en que corre un caballo. Muybridge, que ya era un célebre fotógrafo, se propuso suministrar datos precisos. Colocó una serie de cámaras fotográficas —al principio doce y posteriormente varias veces ese número— a lo largo de una pista. En conexión con esas cámaras dispuso unos hilos que cruzaban paralelamente la pista. Un caballo al galope, al pasar a través de los hilos, hacía que se disparara el obturador de las cámaras en rápida sucesión. Las fotografías daban información sobre cada fase del galope.

El estudio de los movimientos de los animales llegó a ser una obsesión en Muybridge. Alrededor de 1880 logró proyectar secuencias de sus fotografías con una adaptación de la linterna mágica y exhibir así caballos al galope en una pantalla y a varias velocidades posibles. Los resultados abrieron los ojos de muchos que vieron esas imágenes. Muybridge había anticipado un aspecto decisivo de la película documental, la capacidad que ésta tenía de mostrarnos mundos accesibles, pero por una razón u otra, no percibidos por nosotros. Muybridge aplicó su técnica a numerosos animales y posteriormente a hombres y mujeres: atletas, bailarines y otros, fotografiados a veces en encantadoras secuencias que a menudo evocaban la poesía de actos corrientes y familiares; por ejemplo, una mujer que se agachaba para levantar un cántaro. Pintores tales como Thomas Eakins y Jean-Louis Ernest Meissonier comenzaron a utilizar el trabajo de Muybridge como guía para pintar figuras en movimiento.[2]

El célebre fisiólogo francés Étienne Jules Marey seguía con intenso interés la obra de Janssen y Muybridge. Después de haber visto una proyección de caballos al galope de Muybridge, Marey concibió la idea de hacer un trabajo semejante con las aves en vuelo, pero difícilmente era posible hacer que los pájaros pasaran por una serie de hilos en una trayectoria trazada de antemano. De manera que Marey se guió por el invento de Janssen e ideó un *fusil photographique*, un fusil fotográfico con el que podía seguir el vuelo de un pájaro y hacer funcionar el disparador a intervalos de fracciones de segundo. Al principio, lo mismo que en el caso de la cámara de Janssen, las fotografías eran sucesivas imágenes registradas en la misma placa de vidrio; pero en 1887, Marey se decidió por tiras de papel fotográfico y al año siguiente por fajas de celuloide; logró colocar hasta cuarenta imágenes en una faja. Además de las aves en vuelo, Marey registró fenómenos tales como el de un gato que desde una altura se dejaba caer al suelo sobre sus patas. También aprendió a proyectar los resultados en una pantalla. De esta manera se estaba aproximando a la técnica del filme en movimiento, pero sus embrionarios documentales apenas duraban tres o cuatro segundos.

Georges Demeny, que comenzó siendo ayudante de Marey, estaba especialmente interesado en el problema de los sordomudos. Se daba cuenta de que las personas sordas podían llegar a leer el movimiento de los labios y quizás a hablar si se les enseñaba a ver una y otra vez los característicos movimientos de la boca vinculados con los sonidos. Por ejemplo, en 1892, con su propia adaptación del equipo de Marey, Demeny comenzó a captar y a proyectar movimientos de la boca que articulaban breves frases como *Vive la France* o *Je vous aime*. Una vez más un experimentador que tenía intereses especiales daba atisbos de las cosas que una película documental podía hacer.[3]

Se dio amplia publicidad a las realizaciones de estos y otros experimentadores. Pero les estaba reservado a proteicos inventores de profesión como Thomas Alva Edison y Louis Lumière —que competían contra otros inventores de todo el mundo— desarrollar los experimentos para convertirlos en una realidad comercial e industrial. Edison comenzó este proceso; Lumière y otros lo llevaron a cabo.

Hasta cierto punto, Edison compartía el entusiasmo documental de los primeros experimentadores. Antes de crear su *kinetoscopio* de mirilla —presentado con éxito explosivo pero breve en 1894— había entablado relaciones con Muybridge y Marey y discutido con ellos el trabajo correspondiente. El propio Edison habló a menudo del valor instructivo y documental de las imágenes y del registro de sonidos, un valor tanto educativo como comercial. Pero en la práctica, su trabajo fílmico tomó pronto la dirección de un "negocio del espectáculo". En definitiva fue Louis Lumière quien convirtió en realidad la película *documental*, y lo hizo en dimensiones mundiales con sensacional rapidez.

El motivo por el cual fue Lumière y no Edison quien desempeñó este papel clave tiene su origen en las agudas diferencias que presentaban sus inventos técnicos. La cámara con la que Edison comenzó su producción fílmica era un engorroso monstruo difícil de manejar; se necesitaban varios hombres para hacerla funcionar. Además Edison se proponía integrar esa invención con otra especialidad suya, la electricidad, para asegurar una velocidad pareja de operaciones. Por estas razones la cámara de Edison estuvo al principio fijada en el estudio recubierto de lienzo alquitranado llamado "Black Maria", instalado en West Orange, Nueva Jersey. Esa cámara no salía al exterior para examinar el mundo, sino que, por el contrario, se llevaban ante ella hechos del mundo exterior. Edison comenzó presentando un espectáculo de vodevil: bailarinas, juglares, contorsionistas, magos, hombres fuertes, boxeadores, malabaristas. Estos personajes se ubicaban a una distancia fija de la cámara y generalmente contra un fondo oscuro, carentes de todo contexto o ambiente.

Por su parte, la cámara de Louis Lumière, el *cinématographe*, lanzada en 1895, era enteramente diferente. Pesaba sólo cinco kilos y, según el historiador cinematográfico Georges Sadoul, ese peso representaba una centésima parte del peso de la cámara de Edison. El *cinématographe* podía transportarse fácilmente como una pequeña maleta. De manejo manual, no dependía de la electricidad. El mundo exterior —que no presentaba problemas de iluminación, por lo menos durante las horas del día— llegó a ser su terreno de trabajo. Se trataba de un instrumento ideal para captar escenas en vivo, "*sur le vif*", como lo expresó Lumière.

Una característica notable de esta pequeña caja —un objeto de madera dura de gran elegancia— era la de que fácilmente se la podía ajustar para convertirla en un proyector y también en una máquina de copiar. Lo cual significaba que un *opérateur* provisto de este equipo representaba una unidad completa de trabajo. El hombre podía ir a una ciudad extranjera, ofrecer presentaciones, rodar nuevas películas en el día, revelarlas y copiarlas en el cuarto de su hotel y exhibirlas luego la misma noche. En una súbita explosión global, los operadores de Lumière estaban haciendo precisamente esto en todo el mundo.[4]

Louis Lumière, primer magnate y principal profeta del filme documental, era hijo de Antoine Lumière, un pintor que se había convertido en fotógrafo retratista y que fotografiaba a clientes acomodados contra fondos que él mismo había pintado. Louis y su hermano Auguste tuvieron una formación técnica, sólo que Louis abandonó la escuela a edad temprana a causa de fuertes dolores de cabeza; se encargó entonces del trabajo de laboratorio de su padre. Siendo todavía un adolescente, inventó un nuevo procedimiento para preparar placas fotográficas. Este procedimiento dio resultados tan excelentes que los Lumière comenzaron a fabricar placas con la nueva fórmula para otros fotógrafos. Muy pronto la familia vendió el estudio fotográfico e instaló en las afueras de Lyon una fábrica para producir placas. Louis diseñó el equipo y supervisó todos los detalles de la instalación. En 1895 la fábrica tenía 300 obreros, vendía 15 millones de placas por año y era la principal productora europea de materiales fotográficos; sólo la superaba internacionalmente la planta Eastman de Rochester, Nueva York. Lumière, el padre, vivía en ese momento ya semirretirado y pintaba paisajes. Louis y Auguste realizaron nuevos inventos, patentados siempre con los nombres de los dos hermanos, si bien en el caso del *cinématographe* Louis fue el único inventor. Había resuelto todos los problemas que se le presentaron durante una noche de insomnio a fines del año 1894.

En marzo de 1895, en una reunión realizada en París con el fin de promover las industrias francesas, Louis Lumière exhibió su invento con el cortometraje *La salida de la fábrica (La Sortie des Usines)*.* En junio de ese mismo año Louis hizo una demostración en una reunión fotográfica de Lyon. Esa vez fotografió a miembros de una convención o congreso —entre los cuales se contaba el astrónomo Janssen— en el momento en que llegaban en un vapor fluvial; al día siguiente, Louis los hizo verse mientras desembarcaban. Lo familiar, visto de nuevo así, producía asombro. Otras exhibiciones se hicieron en París para hombres de ciencia, y en Bruselas se organizó una asamblea fotográfica.

Se había programado una gran exhibición pública, pero Louis Lumière la pospuso hasta fines de diciembre de 1895. A principios de ese año había encargado al ingeniero Jules Carpentier la construcción de 25 *cinématographes*. Carpentier trabajó durante todo ese año, sin dejar de consultar constantemente a Louis Lumière. Todos los secretos del aparato estaban cuidadosamente guardados: el único *cinématographe* existente era el que se empleaba en las exhibiciones. Los hermanos Lumière mismos, casi siempre Louis, eran quienes exhibían las películas, filmadas durante 1895 con ese equipo.

Las películas hechas durante ese año alcanzaban a varias docenas, todas de alrededor de un minuto de duración, pues por el momento, esa era la longitud máxima de un carrete. Entre ellas había varias que pronto habrían de ser mundialmente famosas. Una de las que mayor éxito obtuvo fue la de Louis Lumière *La llegada de un tren a la estación (L'Arrivée d'un Train en Gare),* filmada en La Ciotat, al sur de Francia; ese fue el primero de los muchos filmes sobre "llegadas". Allí se ve la llegada de un tren desde un plano general hasta un plano muy cercano. La cámara estaba situada en la plataforma cerca del borde. La llegada del tren —virtualmente hasta la cámara— hizo que los espectadores lanzaran gritos y se echaran hacia atrás. Vemos cómo los pasajeros abandonan el tren y cómo algunos pasan muy cerca de la cámara, aparentemente sin reparar en ella. Valerse del movimiento desde cierta distancia y en dirección del espectador ofrece una sorprendente sensación de profundidad en el campo de visión y da al público una experiencia muy diferente de la del teatro y también muy diferente de todo lo que se producía en el Black Maria.

---

* En este volumen se traducen los títulos cuando esto es aconsejable a los efectos de la claridad y se dan los títulos originales entre paréntesis al mencionarse la película por primera vez. Varias películas de Lumière se exhibieron con una serie de títulos diferentes; los títulos franceses que aquí damos son los que figuran en los catálogos de Lumière.

Si bien unas pocas de estas primeras películas desarrollaban acciones deliberadamente inventadas para la cámara, como por ejemplo *La comida del bebé (Le Repas de Bébé)* y *El regador regado (L'Arroseur Arrosé),** la mayoría eran temas "de actualidad". En ninguna de ellas aparecían actores; Louis Lumière rechazaba el teatro como modelo para las películas con movimiento. Presentaba en cambio un panorama de la vida francesa que se hace cada vez más fascinante a medida que pasan los años: pescadores con sus redes, un embarque, nadadores, bomberos en acción, hombres que cortan y venden leña en la calle de una ciudad, una lección para andar en bicicleta, la demolición de un muro, niños a orillas del mar, un herrero en su trabajo, una carrera de embolsados con sacos de patatas durante un picnic de los empleados de Lumière. Los sucesos son triviales pero vívidos.

A mediados de diciembre de 1895, Carpentier comenzó a entregar a Lumière los *cinématographes* encargados a principios de aquel año. En esa ocasión se desarrollaron métodos de fabricación y Lumière pudo encargar ahora otros doscientos aparatos. Se iniciaba una ofensiva de dimensiones mundiales.

---

* En este célebre y pequeño filme un muchacho pisa una manguera de riego que está utilizando un jardinero. Cuando el jardinero examina la boquilla de la manguera para ver lo que ocurre, el muchacho retira el pie y el jardinero queda empapado. Algunos consideran esta película como el primer filme de ficción.

También había comenzado la preparación y formación de *opérateurs*. En la película *La salida de la fábrica* se ve a un joven de gorra que sale montado en una bicicleta. Era Francis Doublier quien fue elegido como uno de los primeros viajeros mundiales de Lumière; pronto habría de filmar al zar de Rusia. Otro fue Alexandre Promio, enviado a España, Italia y otros países. Otro fue Félix Mesguich, un joven argelino que acababa de cumplir el servicio militar en un regimiento de zuavos. Este joven se llegó a la fábrica de Lumière en busca de trabajo, fue entrevistado por el propio Louis Lumière que lo contrató. Mesguich no sabía nada de fotografía, pero parece que esto no inquietó a Lumière quien por lo visto apreció la adecuada personalidad y precisión del argelino. Su iniciación, junto con las de varias docenas de otros jóvenes, comenzó rápidamente en Lyon.

Teniendo asegurada la explotación mundial con su equipo y personal, Louis Lumière estaba por fin preparado para una primera presentación en París. Esta se realizó el 28 de diciembre de 1895 en el Salon Indien, un local situado en el subsuelo del Grand Café del Boulevard des Capucines, con una entrada propia desde la calle. Louis y Auguste no asistieron a la presentación. Delegaron los arreglos y disposiciones de esa primera presentación en su padre, Antoine, complacido por salir de su semirretiro con motivo de aquella ceremonia. Los dos hermanos estaban ocupados en preparar planes más importantes.

La muestra comenzó con tranquilidad y sin un gran aparato publicitario, pero pronto se formaron colas en cada una de las representaciones. El Salon Indien en el que cabían 120 espectadores pronto ofreció veinte espectáculos por día con intervalos de media hora. A un franco el billete de entrada, los ingresos alcanzaban a 2.500 francos por día. Para satisfacer la abrumadora demanda, los Lumière empezaron a ofrecer funciones en otros locales. A fines de abril, se ofrecían en París cuatro diferentes programas de Lumière. Una de las salas se convirtió en un cinematógrafo permanente.

Entre quienes asistieron a la primera presentación se encontraba el mago Georges Méliès. Inmediatamente expresó ardiente deseo de adquirir un *cinématographe*, pero Lumière padre rechazó el pedido con varias excusas. Al cabo de dos meses, los Lumière tenían más de cien órdenes de compra, incluso algunas del exterior. Los hermanos respondieron a esas solicitudes con una carta formulario en la que manifestaban que todavía no se había fijado una fecha para vender el equipo. Para el futuro inmediato había otros planes.

En febrero se inició en Londres un alud de primeras presentaciones del *cinématographe*. Al cabo de seis meses, después de la primera exhibición de París, la organización Lumière presentó el *cinématographe* en Inglaterra, Bélgica, Holanda, Alemania, Austria, Hungría, Suiza, España, Italia, Serbia, Rusia, Suecia, los Estados Unidos y, poco después, Argelia, Túnez, Egipto, Turquía, la India, Australia, Indochina, Japón, México.* En dos años, los operadores de Lumière trabajaban en todos los continentes, salvo la Antártida.[5]

Una triunfal inauguración en capitales extranjeras era seguida de una gira que duraba semanas o meses por el interior de los diversos países. Concesionarios extranjeros participaban de los beneficios, pero únicamente los operadores de Lumière manejaban el equipo. Sus instrucciones les impedían revelar los secretos de la máquina, aunque se tratara de reyes y de hermosas mujeres. Invitado a un banquete, un operador de Lumière se llevó consigo su *cinématographe* y, vigilante, lo guardó entre los pies mientras comía. Las exhibiciones por lo general comenzaban en un pequeño teatro u hotel y producían rápidos ingresos. En muchas ciudades el éxito de los espectáculos impulsaba a emplear locales de mayores dimensiones o instalar pantallas adicionales en otros lugares.

Mientras tanto —lo cual constituye un rasgo espectacular— los operadores filmaban nuevos asuntos y anunciaban "cambios de programa" con sucesos locales. Se daba la mayor publicidad posible a estas tomas; la idea era atraer a la gente con la esperanza de verse en la pantalla, lo cual a veces ocurría. En todo caso, las tomas locales constituían el surtido principal de la gira: en España *La llegada de los toreadores (Arrivée des Toréadors)*; en Rusia, *La coronación de Nicolás II (Couronnement du Tzar)*; en Australia, *Las carreras de Melbourne* (*Les Courses*); películas producidas todas en el año 1896. Al público local las películas le parecían la prueba definitiva de que el *cinématographe* no era una "engañifa".

En las oficinas centrales de Lumière, situadas en Lyon, la

---

* También en Argentina, Brasil y otros países latinoamericanos. [E.]

BIBLIOTECA DEL INSTITUTO NACIONAL DE
CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

llegada de ese material desde el exterior enriquecía rápidamente el catálogo general, de suerte que los operadores continuaron produciendo cada vez más temas internacionales. El programa de Lumière que exhibió el operador Félix Mesguich en Proctor's Pleasure Palace de Nueva York en marzo de 1897 incluía:[6]

Los primeros pasos del bebé
Tren eléctrico de París a Burdeos
Escena con góndola en Venecia
La carga de los lanceros austríacos
La calle 59ª frente a Central Park
Escena en las proximidades de South Kensington, Londres
El mercado de pescado de Marsella
Dragones alemanes en salto de obstáculos (también se ofrecía una vista invertida de esta película)
Una batalla de nieve en Lyon, Francia
Cantores negros bailan en las calles de Londres
Carrera de embolsados en sacos de patatas entre empleados del establecimiento Lumière e hijos, Lyon
El baño de Minerva en Milán, Italia (también con un curioso efecto obtenido por la inversión del filme).

En 1897 el *cinématographe* ya estaba dando a sus públicos la sensación sin precedentes de ver el mundo.

A fines de aquel año, aproximadamente un centenar de operadores de Lumière que trabajaban por todo el mundo había hecho crecer la colección de películas de esa firma a más de 750. En los anuncios y en la prensa siempre figuraban las palabras "Lumière" y "*cinématographe*"; el nombre del operador rara vez aparecía impreso. De manera que creadores de muchas películas de Lumière nos son desconocidos. Por lo demás, un incendio destruyó los archivos de la compañía. En años posteriores Louis Lumière recordó los nombres de los operadores. Otros se mencionan en memorias de los propios interesados o de otras personas. Por ejemplo, sabemos que Maurice Sestier fue a la India, luego a Australia; Félix Mesguich rodó películas en varias ciudades francesas, luego fue enviado a los Estados Unidos y posteriormente a Rusia. Alexandre Promio trabajó profusamente primero en España, luego en Italia, Suiza y Turquía. Los operadores Porta y Tax fueron enviados a América Latina. Francis Doublier, acompañado por Charles Moisson, hizo conocer el programa en Rusia y luego viajó por muchos países de Asia para radicarse definitivamente en los Estados Unidos.

La gira por Rusia comprendió algunos acontecimientos extraordinarios y trágicos. Dos días después de filmar la coronación de Nicolás II, Doublier se preparaba para rodar otra ocasión importante: la presentación del nuevo zar a su pueblo, que habría de recibir prendas recordatorias. Centenares de miles de personas se reunieron con ese fin. Se produjo un fatal accidente cuando la gente empujaba con impaciencia, siendo rechazada por batallones de policía. En un momento, el entarimado apoyado sobre dos enormes cisternas cedió y gran número de personas se precipitaron a la muerte. En medio del pánico subsiguiente, otras muchas también murieron. Desde un techo cercano Doublier contemplaba horrorizado el suceso. Posteriormente describió así aquella experiencia:

> Cuando recobramos el sentido, empezamos a filmar la horrible escena. Habíamos llevado sólo cinco o seis rollos de sesenta pies y destinamos tres a captar aquella masa clamorosa, magullada, agonizante, que rodeaba el pabellón del zar, cuando nosotros habíamos esperado filmar una escena muy diferente. Vi cómo la policía cargaba contra la muchedumbre esforzándose por detener aquella oleada de seres humanos. Estábamos completamente rodeados por la multitud y sólo dos horas después logramos pensar en la manera de abandonar aquel lugar sembrado de cuerpos mutilados. Antes de poder retirarnos, la policía nos detuvo y nos sumó a los grupos de corresponsales y testigos arrestados. Confiscaron todo nuestro equipo y ya nunca volvimos a ver nuestra preciosa cámara.[7]

Probablemente la película fue destruida. Algunos observadores estimaron los muertos en 5.000 personas. En la prensa rusa no apareció ni una palabra referente al desastre.

En cuanto a los operadores itinerantes, la improvisación llegó a ser en ellos un hábito. Por su gran práctica en las tomas y en las proyecciones, aprendieron rápidamente a aminorar la velocidad del movimiento o a acelerarla, según se tratara de fines cómicos, dramáticos o simbólicos. En la proyección, una secuencia también podía invertirse, para producir efectos divertidos o significativos. Este expediente ya se había empleado en el Salon Indien: se demolía un muro y luego volvía a componerse. Este se convirtió en un rasgo corriente de las exhibiciones del *cinématographe*. En Venecia, Promio filmó edificios célebres desde una góndola en movimiento y así creó tomas en movimiento (los primeros "traveling") que fueron luego aclamadas. Ese fue el primer modelo de las tomas que realizaban los operadores de Lumière desde trenes en movimiento, carruajes, tranvías y otros vehículos. En el catálogo Lumière se las llamó "panoramas". Hasta se registró una secuencia desde un ascensor en movimiento.

Un operador de Lumière podía esperar tanto triunfos como tribulaciones. En el hotel Taj Mahal de Bombay y a mediados de 1896, un fotógrafo retratista australiano, Walter Barnett, conoció al desolado Maurice Sestier, el representante de Lumière. Sestier había presentado el *cinématographe* con enorme éxito en Bombay, en el hotel Watson's y en el Novelty Theater —al exhibir "películas destinadas a damas *purdah* y a sus familias"—; sin embargo había recibido una carta fulminante de la casa central de Lyon: los asuntos que Sestier había rodado en Bombay se consideraban impropios e inutilizables. Ninguna de las películas se incluyó en el catálogo Lumière. Posteriormente en Australia, donde Barnett se hizo socio de Sestier, éste obtuvo notables éxitos con sus *Carreras de Melbourne*.[8]

Pero los momentos de triunfo podían ser bien agradables. Al terminar su primera proyección norteamericana en junio de 1896 en el B. F. Keith Music Hall de Nueva York, Mesguich se sintió aterrorizado al comprobar que la multitud golpeaba insistentemente en su improvisada cabina. Cuando abrió la puerta, la muchedumbre se apoderó de él y lo condujo al escenario en medio de ensordecedores gritos y aplausos, mientras la orquesta tocaba La Marsellesa. Mesguich contó este hecho en sus memorias: "*Ovation grandiose! Inoubliable! Inoubliable!*"[9]

Al terminar el año 1897, y tan súbitamente como había comenzado la explotación mundial del invento, la compañía Lumière anunció un cambio de estrategia. La empresa interrumpiría sus demostraciones a través del mundo y comenzaría a vender equipos a quien quisiera adquirirlos. En adelante los Lumière se concentraron en la fabricación y venta de *cinématographes*, el material fílmico y las películas que figuraban en el catálogo Lumière. Así terminó un extraño y vertiginoso capítulo de la historia.

Aquella decisión significaba el temprano retiro de la producción fílmica por parte de los Lumière. Al cabo de unos pocos años otras compañías se hicieron cargo del catálogo.

Todo esto puede haber ocurrido exactamente como lo había planeado Louis Lumière. Se sentía más a sus anchas en la tarea de investigar y producir. En todo caso, no habría sido posible conservar el monopolio inicial. Lumière había estado compitiendo con otros inventores de cámaras y proyectores. En el momento en que se retiró de la competencia, una serie de esos inventores había alcanzado cierto éxito: Max y Emil Skladanowsky en Alemania; Birt Acres y Robert William Paul en Inglaterra; Thomas Armat y C. Francis Jenkins en los Estados Unidos, y otros en diferentes lugares. Algunos hasta habían comenzado a realizar giras de exhibición. Pero la rápida acción de la compañía Lumière y los criterios impuestos por su equipo y sus películas los dejaron rezagados. Ahora se registraba una frenética lucha por imponerse, por piratear, por adaptarse a las circunstancias, por imitar, por superar a los demás.

En los Estados Unidos, Thomas Edison, al darse cuenta de que el *cinématographe* había condenado a su *kinetoscopio*, se dispuso rápidamente a adoptar el proyector desarrollado por Armat y Jenkins —aparato que llegó a ser entonces el "vitascopio" de Edison— y logró lanzarlo en Nueva York antes de que el *cinématographe* llegara a los Estados Unidos; lo hizo en el Koster y Bial's Music-Hall de Nueva York, en el local ocupado posteriormente por las tiendas Macy's. Casi inmediatamente el vitascopio se despachó a países extranjeros en giras de promoción a fin de rivalizar con el *cinématographe* y otros aparatos. Las pugnas mundiales se exacerbaron entonces y a menudo se hicieron violentas. Lumière había mostrado claramente las posibilidades de obtener grandes beneficios con el nuevo invento.

En todo el mundo surgían nuevas empresas. En los Estados Unidos, Edison tuvo que competir con Biograph, Vitagraph, Essanay, Selig, Lubin, Kalem; en Francia estaba la competencia de Méliès, Pathé, Gaumont; en Inglaterra, la de Urban, Hepworth, Williamson; en Italia, Ambrosio, Cines, Itala; en Alemania, Messter; en Dinamarca, Nordisk; en Rusia, Drankov; en la India, Madan; Japón tenía su propia Pathe inspirada en los hermanos franceses Pathé, aunque sin relación con esta empresa.

Algunas de esas compañías fueron fundadas por ex operadores de *peep-shows*, otras por quienes tenían experiencia en las giras de exhibición. La mayor parte de los empresarios, incluso Edison, trataban de construir equipos portátiles para trabajar en el terreno. Muchos comenzaron con temas de la realidad, no ficticios, y los llamaron *documentaires, actualités, topicals, películas de interés, educacionales, filmes de expediciones, filmes de viajes* o, después de 1907 *travelogues*, esto es, películas con descripciones de viajes.

En el momento de retirarse de este caótico campo de lucha, la compañía Lumière había logrado realizaciones extraordinarias en tres años. Desde el punto de vista financiero, había recogido la principal cosecha del nuevo invento. Puso en marcha una nueva industria en cinco continentes. Consagró la palabra *cinema*, una abreviatura temprana de *cinématographe* en innumerables lenguas, palabra que rivalizó solamente con los derivados del término *bioskop* creado por Skladanowsky. Lumière había colocado a Francia a la cabeza de los productores y exportadores de películas, posición en la que el país se mantendría durante más de una década. También había creado un modelo de entretenimiento —programa de asuntos breves, predominantemente de carácter documental— que persistiría durante muchos años.

En cuanto a los diversos países, la visita de un operador de Lumière marcaba el comienzo de la historia fílmica del país en cuestión. Nuevos empresarios recogieron lo que los representantes de Lumière habían dejado en cada lugar. Muchos lo hicieron con el propio equipo de Lumière o con imitaciones; otros lo hicieron con la ayuda de ex operadores de Lumière. De suerte que el modelo Lumière continuó aplicándose bajo otros auspicios.

En Suecia, donde las funciones inaugurales de Lumière duraron más de un año, Alexandre Promio inició en el arte cinematográfico en 1897 a Ernest Florman, hijo del fotógrafo de la corte, y así aquél llegó a ser el primer camarógrafo de Suecia. El fotógrafo real danés Peter Elfelt había estado en París en 1896 y había tratado de adquirir un equipo Lumière, pero su intento no prosperó. Sin embargo, se las ingenió para obtener un equipo similar construido por un maestro mecánico de Copenhague y comenzó a producir películas y a exhibirlas en público; los primeros proyectos tratan sobre los perros de Groenlandia, escenas callejeras y ceremonias reales. En Inglaterra, el ex operador de Lumière, Félix Mesguich, pasó a trabajar por cuenta de Charles Urban que había llegado a Londres como representante de Edison. Su compañía pronto se convirtió en una de las empresas más vigorosas de Inglaterra, al especializarse en películas documentales. En España, Fructuoso Gelabert, de Barcelona, comenzó en 1897 a fabricar equipos fílmicos inspirándose en Lumière; al año siguiente filmó la visita de la reina Cristina y de su hijo don Alfonso XIII a Barcelona, con lo cual inició la producción fílmica española. Otro español, Antonio Ramos, al concluir su servicio militar en las Filipinas, fue uno de los primeros en comprar un *cinématographe* Lumière; compró asimismo veinte filmes de Lumière e inauguró así la era de las películas en las Filipinas. Posteriormente, cuando España perdió las Filipinas frente a los Estados Unidos, Ramos se trasladó a Shanghai y en 1903 llegó a ser el primer empresario fílmico del lugar. Su compañía de entretenimientos Ramos dominó durante mucho tiempo el escenario de Shanghai. En la India, el fotógrafo retratista Harischandra Sakharam Bhatvadekar quedó subyugado en una de las primeras funciones de Lumière y fue probablemente el primer comprador indio de un *cinématographe*. En 1897 filmó un encuentro de lucha en los Jardines Colgantes de Bombay, marcando así el comienzo de la actividad fílmica india.

Si bien se aceleraba el establecimiento de salas cinematográficas permanentes, continuaron las giras al estilo de Lumière y se daban funciones en diversas ciudades y aldeas. Con programas del modelo Lumière, esas giras llevaban las películas a zonas rurales de toda Europa y también a distantes regiones coloniales. De 1901 a 1907 el organizador de espectáculos de feria Abdullaly Esoofally recorrió todo el sudeste asiático y ofreció funciones en Singapur, Sumatra, Java, Birmania, Ceylán. Luego se trasladó a la India, donde terminó por radicarse. Su tienda, que medía unos 30 metros de largo y que estaba sostenida por cuatro grandes postes, daba cabida a mil personas. Posteriormente Esoofally recordaba:

> Cuando inicié mis exhibiciones de bioscopio en Singapur, unos pocos documentales que recibí de Londres me ayudaron muchísimo para atraer público. Se trataba de un breve documental sobre los funerales de la reina Victoria y otro sobre la guerra de los boers. Este último mostraba al comandante en jefe británico, lord Roberts, quien entraba triunfante en Pretoria contra las fuerzas de Paul Kruger, el presidente de la república de Transvaal. Ambas películas atrajeron mucha gente. Personas que sólo habían oído hablar, o leído algunas vagas informaciones sobre la guerra se emocionaron más allá de lo que pueda describirse cuando vieron en acción a las famosas figuras de la guerra boer.

En todo el mundo estas exhibiciones presentaban características comunes, pero también variaciones. Llegaron a ser especialmente populares en los países asiáticos los locutores que, detrás de la pantalla, explicaban los sucesos. En Japón se los conocía como los *benshi* y adquirieron gran prestigio.

Durante muchos años, la película de un solo rollo continuó siendo lo normal, pero se introdujeron cambios. Mejoras de los equipos produjeron carretes de mayor duración. Al comenzar el siglo, la película de un solo rollo duraba de un minuto a dos minutos. Cinco años después duraba de cinco a diez minutos. Los asuntos documentales de las películas sobrepasaban en número a las películas de ficción en casi todos los países, por lo menos hasta 1907, pero a partir de entonces, la situación comenzó a cambiar. Las películas de ficción se multiplicaban cada vez más y comenzaban a dominar el interés del público. El documental declinaba tanto en cantidad como en vigor.

Aquí entraban en juego varios factores. Hasta cierto punto, el documental era víctima de sus rápidos éxitos. Muchos productores continuaron aplicando las fórmulas que hasta entonces habían alcanzado instantánea aceptación. Mientras tanto, la cinematografía de ficción sufría innovaciones por obra de Méliès, Porter y muchos otros. El arte del montaje estaba comenzando a desarrollarse en los filmes de ficción, no en los documentales, y esto cambiaba toda la naturaleza de la comunicación fílmica.

También otros factores ahogaron el crecimiento del documental. Las películas del propio Louis Lumière, rodadas en 1895-96, habían sido a menudo fascinantes reflejos de la vida de la clase media francesa. Pero en las giras del *cinématographe* los emisarios de Lumière, a fin de promover su actividad, habían procurado obtener el patrocinio de la realeza y lograron un éxito triunfante. Rey, zar, Kaiser, emperador, rajá, todos ya habían desempeñado su parte en el lanzamiento de la maravilla del siglo y con el tiempo se entusiasmaron con la innovación, pues no sólo permitían las filmaciones, sino que esperaban ser objeto de ellas. Esto facilitaba el acceso a las funciones oficiales y favorecía otros permisos, pero los hombres del cinematógrafo tuvieron que pagar un precio por ello. Se convirtieron en agentes de propaganda de los actos reales, en agentes de relaciones públicas imperiales.

En los archivos cinematográficos suecos —típicos en este aspecto de la mayor parte de tales colecciones— encontramos los siguientes asuntos referentes al año 1907:

Oscar II y Sofía en sus bodas de oro
El Kaiser en Swinemünde
Guillermo II y Nicolás II a bordo del Deutschland
El Kaiser Guillermo visita Londres
El Kaiser visita Portsmouth
Escenas de la vida de Oscar II
Funeral de Oscar II

Los asuntos del año 1908 incluyen:

El rey británico inaugura los Juegos Olímpicos
El rey Carlos I de Portugal y el príncipe heredero Ludwig Philip, asesinados
La pareja real inglesa visita Estocolmo
Gustavo V y la reina Victoria en Berlín
La princesa heredera Margarita visita Lund
El rey Gustavo visita Ystad
El príncipe Guillermo y la princesa María llegan a Estocolmo

En los Estados Unidos la situación no era muy diferente. Theodore Roosevelt, aun antes de ser presidente, era especialmente amigo de posar ante las cámaras. En 1898, durante la guerra de España y los Estados Unidos, se mostró muy dispuesto —según Albert E. Smith, cofundador y camarógrafo de Vitagraph— "a detener su marcha a las alturas de San Juan para que lo filmaran."[11] Durante sus discursos advertía inmediatamente la presencia de todo camarógrafo y hacía vigorosos gestos y muecas recorriendo a veces de un extremo al otro el estrado. Roosevelt llegó a ser inevitablemente un tema favorito; la Biblioteca del Congreso en sus archivos fílmicos incluye innumerables tomas de Theodore Roosevelt, muchas de ellas reunidas por él mismo.

Junto con los vínculos internacionales mantenidos con gobernantes, quizás fuera también inevitable la relación con jefes militares. La guerra de España y los Estados Unidos había representado un éxito tal para Vitagraph que al año siguiente Biograph envió a su cofundador y jefe de camarógrafos, W. K. L. Dickson —ayudante de Edison durante los días del kinetoscopio— a filmar escenas de la guerra boer. Durante su trabajo, Dickson adquirió unas primitivas lentes telefotográficas. Por cuenta de Vitagraph, también Albert E. Smith se dirigió a Africa según los términos de un lucrativo contrato con Koster y Bial's Music Hall. Los hombres del cinematógrafo registraron escenas de la rebelión boxer y ofrecieron tomas de la guerra ruso-japonesa obtenidas desde ambos campos. Los militares, que al principio mostraron sospechas y hostilidad, se hicieron tan cooperativos como la realeza. En la guerra boer, cuando Smith sintió la necesidad de mostrar de cerca a los boers en acción, soldados británicos vistieron uniformes boers para animar unas pocas escaramuzas. Cuando Dickson, que trabajaba para Biograph, quiso filmar al comandante en jefe británico, trabajando con su estado mayor, lord Roberts hizo sacar al sol su mesa de trabajo "para comodidad del señor Dickson". Según Dickson, lord Roberts estaba encantado de que lo filmaran para Biograph.[12]

Los principales países productores de películas en ese período eran naciones que poseían imperios coloniales. No sorprende pues que el trabajo fílmico reflejara las actitudes propias de una mentalidad colonial. La filmación de "nativos" generalmente mostraba a éstos como seres encantadores, primorosos, a veces misteriosos; personas leales y agradecidas por la protección y guía de los europeos. Los europeos se interesaban con cierta benevolencia por los coloridos ritos nativos, las costumbres, las danzas, las procesiones. Se alentaba al nativo a que exhibiera ante la cámara estos hechos.

La mayor parte de las tomas de "nativos" probablemente daba a los públicos occidentales una sensación tranquilizadora respecto del sistema colonial, pero naturalmente hubo excepciones. La película de 1903 *Mujeres nativas abastecen de carbón un buque y disputan por el dinero*, hecha en las Indias Occidentales por un camarógrafo de Edison, debe de haber despertado perturbadoras sensaciones. Presentaba un cuadro de degradación como pocas veces se alcanzó en el pantalla.

Además de las tendencias colonialistas, el filme documental estuvo aquejado por una creciente impostura. Este proceso comenzó en fecha temprana. Cuando Albert E. Smith regresó a Nueva York de su viaje a Cuba con su metraje filmado en las alturas de San Juan estaba preocupado: a pesar de las poses de Roosevelt, la película parecía una prosaica caminata cuesta arriba y de ninguna manera se ajustaba a aquella "carga de las alturas de San Juan" proclamada a trompetazos por los periódicos. Las salas de exhibición pedían material de Cuba, dado a conocer por los periódicos. Vitagraph suspendió la distribución de sus tomas hasta que Smith y su socio J. Stuart Blackton hubieron compuesto en la mesa de montaje la "batalla de la bahía Santiago" en miniatura, pero con profusos humos de cigarrillos y cigarros, explosiones y buques de cartón que se hundían en aguas de dos centímetros de profundidad. Combinadas estas escenas con tomas auténticas llegadas de Cuba, la película se convirtió en el mayor éxito de ese momento. Aparentemente el público no sospechaba su verdadera naturaleza.

En la febril competencia del momento, semejante actividad revelaba no tanto "superchería" como "espíritu de empresa". A veces el engaño se evitaba mediante palabras especiales de promoción. Una película de 1902 rodada por Méliès en París representaba la coronación de Eduardo VII en la abadía de Westminster y se la anunció como una auténtica "reconstitución". Ese material, lo mismo que la película sobre Cuba, estaba intercalado con tomas genuinas de los exteriores de la abadía de Westminster.

En un período en que las noticias semanales se ilustraban desde hacía ya mucho tiempo con grabados "de fotografías" tomadas en el campo, no era probable que el público se interesara demasiado sobre la significación precisa de una "reconstitución". El público estaba acostumbrado a las noticias ilustradas con imágenes que tenían un incierto y remoto vínculo con los hechos mismos. Sencillamente no se pensaba en semejante relación.

Las reconstituciones e imposturas alcanzaron un impresionante registro de "éxitos". Una memorable toma genuina se remonta al terremoto de 1906 de San Francisco, pero otras vistas del suceso urdidas en la mesa de composición en miniatura fueron igualmente aplaudidas. Varias erupciones volcánicas se tramaron con éxito, como *La erupción del monte Vesubio* de 1905, película de Biograph. Las compañías fílmicas no querían pasar por alto las catástrofes u otros hechos sobresalientes sólo porque sus camarógrafos no se encontraban en el lugar; el espíritu de empresa llenaba la laguna. Respondiendo a ese espíritu el productor británico James Williamson filmó en 1898 su *Ataque a un puesto misionero de China* en el patio de su

BIBLIOTECA DEL INSTITUTO NACIONAL DE
CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

casa y algunas escenas de su *Guerra de los boers* en un campo de golf. Las nieves de Long Island y de Nueva Jersey ofrecían marcos adecuados para acciones como *La batalla de Yalu*, filme de 1904 realizado por Biograph, y para un filme de Edison que competía con el de Biograph, *Escaramuza entre vanguardias rusas y japonesas*. En esta última película vemos a los soldados que van y vienen frente a la inmóvil cámara, mientras algunos de ellos caen. Para ayudar al público a identificar a los participantes, los rusos iban vestidos con uniforme blanco y los japoneses con uniformes de colores oscuros.

Una clase diferente de superchería estuvo ejemplificada por un proyecto de Doublier quien en 1898-99 continuaba sus viajes por Rusia, no ya por cuenta de Lumière sino con los auspicios del productor Ivan Grunwald. Al visitar principalmente distritos judíos del sur de Rusia, Doublier comprobó que entre los miembros de esas comunidades se manifestaba una intensa curiosidad por el caso Dreyfus. La corte marcial de Dreyfus había tenido lugar en 1894, antes de que se presentara el *cinématographe*. Pero la agitación causada por Emile Zola y las confesiones de falsificación de documentos que hizo un coronel del ministerio de guerra francés que luego se suicidó, motivaron que renaciera el interés por el escándalo en 1898. Doublier se propuso satisfacer ese interés con tomas que originalmente no tenían nada que ver con Dreyfus. Unas pocas palabras dirigidas al público y la imaginación propia de éste proveían las conexiones. La toma de un joven capitán francés que iba a la cabeza de una compañía del ejército en desfile fue rápidamente aceptada como la imagen del propio "Dreyfus". Un enorme edificio de París se convirtió en "el escenario de la corte marcial". Un remolcador que se acercaba a una barcaza se convirtió en "el buque de guerra que llevaba a Dreyfus". Una larga toma del delta del Nilo llegó a ser el escenario de "la Isla del Diablo"donde estaba preso Dreyfus.

Se alentaba la imaginación del público para que aceptara tales patrañas. Un curioso ejemplo tenía que ver con una cacería objeto de gran publicidad y presuntamente llevada a cabo por Theodore Roosevelt. William Selig, que trabajaba en Chicago, encontró a un hombre muy parecido a Roosevelt y lo fotografió en una selva tramada en el estudio; el protagonista era seguido por mandaderos "nativos", también procedentes de los alrededores de Chicago. Asimismo encontró un león que inmediatamente fue filmado. La película tuvo un gran éxito financiero. En ningún momento se mencionaba el nombre de Roosevelt y la producción simplemente llevaba el título de *Gran cacería en Africa*.[13]

En Dinamarca y ese mismo año Ole Olsen, fundador de Nordisk —y ex operador— obtuvo parecido éxito. En el jardín zoológico de Copenhague compró dos leones viejos que instaló en una pequeña isla boscosa; allí, filmó a un grupo de personas que participaban de un safari, con los leones. Las tomas de la "jungla" llevaban intercaladas tomas de un hipopótamo, una cebra y otros animales del zoológico de Copenhague. Las vistas estaban tomadas desde arriba, para evitar que aparecieran divisiones y zanjas. La película terminaba mostrando a un grupo que posaba con una piel de león; para prestar mayor autenticidad a la escena aparecía también un hombre negro.

Con semejantes proyectos, el documental tendía a convertirse en una parte dudosa y rutinaria de los programas fílmicos. El nacimiento de las películas de ficción de varios rollos y luego la aparición de los astros del cine hicieron que el documental decayera aún más. En 1910 nació el noticiario, con ediciones semanales y bisemanales. Los noticiarios de Pathé y Gaumont fueron seguidos por muchos otros en todo el mundo. Estaban orientados a transformar el habitual documental en una composición ritual: una visita real, una maniobra militar, un suceso deportivo, un suceso gracioso, un desastre, un festival nativo. El noticiario aceleró la decadencia de la película documental. Bien poco quedaba ya de su primera vitalidad; el período Lumière había acabado.

Esa había sido la era de los comienzos y un período asombrosamente profético.

Ya en 1898 un operador de *cinématographe* que trabajaba en Varsovia, Boleslaw Matuszewski, había escrito *Una nueva fuente de la historia (Une nouvelle source de l'histoire)*, un opúsculo publicado en París.* Al afirmar que el trabajo de la cámara merecía un lugar junto a las estampas, medallas, cerámica ornamental, escultura, etc., el autor proponía fundar un "museo o depósito cinematográfico" para conservar material "de interés documental..., trozos de la vida pública y nacional". Sostenía que el contenido de ese museo sería mucho más significativo para los jóvenes que las palabras de los libros. Una vez fundado el museo, el material fluiría abundantemente. El mismo ofreció sus propias tomas. Dicho depósito debía contener, según el autor, no sólo reuniones de gobernantes y partidas de tropas y escuadrones, sino también "la cambiante faz de las civilizaciones".

---

* El título polaco es *Nowe Zródlo Historii*. Fue reeditado en Varsovia en 1955 para una reunión de la FIAF —Fédération Internationale des Archives du Film. Otro volumen de Matuszewski, *La Photographie Animée*, se publicó también en 1898.

Reconocía que la historia no siempre se da donde uno espera encontrarla y que es más fácil hallar y fotografiar los efectos que las causas. También se daba cuenta de que la cámara querría frecuentemente penetrar en lugares en los que no se la deseaba. Sin embargo, percibía que al hacerlo la cámara podría arrojar valiosos rayos de luz.

La prueba fílmica, decía, podía cerrar la boca del mentiroso.

Predecía que los altos costos de la película descenderían y estarían al alcance de muchos.

Recomendaba el empleo del filme en las artes, la industria, la medicina, las cuestiones militares, la ciencia y la educación.

En 1898 y en Varsovia él mismo exhibió a un grupo de médicos la película de una operación y así ejemplificó el carácter versátil que preveía para ese medio de comunicación.

Este primer periodo del documental exhibía en sus obras una atmósfera de profecía. Pronosticaba las muchas funciones potenciales que podía asumir un productor del filmes documentales. Louis Lumière en su primera película, *La salida de la fábrica*, estaba haciendo lo que posteriormente pudo llamarse una película industrial y estaba obrando como un promotor. En *La llegada de los congresistas* (*Arrivée des Congressistes*, 1895) Lumière era un reportero. El productor de *Cortadores de madera (Scieurs de Bois, 1897)* parecía más bien un pintor. En los trabajos de muchos operadores de Lumière, como por ejemplo los "panoramas" de Venecia y otras ciudades y posteriormente *Coolies de Saigón* (*Coolies à Saïgon*, 1897) y *Procesiones de elefantes en Phnom Penh* (*Promenade des Eléphants à Phnom Penh*, 1901) vemos al documentalista como viajero que instruye. *La danza del águila* y *La danza de la vara*, filmadas entre los indios pueblo por un camarógrafo de Edison en 1898, se consideran tempranos ejemplos de película etnográfica. Ese mismo año el zoólogo Alfred Cord Haddon llevó consigo una cámara Lumière a la expedición organizada por Cambridge al Estrecho Torres, Pacífico Meridional, para registrar y comunicar los hallazgos que se hicieran. En las películas de Charles Urban y sus expediciones encomendadas por Bioscope, una serie lanzada en 1903 para describir remotas regiones tales como Borneo, vemos al documentalista en sus funciones de educador popular. Urban asumió una función semejante en la ciencia con su serie *Mundos ocultos* iniciada en 1903, que abarcaba asuntos tales como *La circulación de la sangre en la pata de la rana*. Urban hizo también películas de propaganda publicitaria para el whisky Dewar y para el jabón Swan. W. K. Dickson con sus tomas de la guerra boer desempeñó la parte de un reportero de guerra. Pero en la producción de Biograph *El cambio de bandera en Puerto Rico*, que hizo poner de pie al público de los Estados Unidos al contemplar cómo era arriada la bandera española y reemplazada por una norteamericana, el autor de la película oficiaba más bien como un propagandista de la guerra. *La derrota de los filipinos*, de Edison, era un toque de clarín parecido que fomentaba las emociones imperialistas del momento.

Ninguna de estas funciones puede separarse netamente. Nunca se dan separadas. El documentalista es siempre algo más que un simple documentalista. Diferentes ocasiones, diferentes momentos de la historia, determinan que funciones diferentes pasen al primer plano. Esto era cierto en la primera década de la historia del documental y continuó siendo cierto en las décadas posteriores.

Cuando el género documental entró en un período de decadencia y pareció condenado al olvido, el documentalista explorador dio las más claras señas de la continua vitalidad del género. Las Expediciones de Bioscope Urban estimularon efectivamente el interés por remotos lugares. Durante varios años, a partir de 1904, ese interés fue estimulado por los ingeniosos *Hale's Tours*; aquí una pequeña sala se disponía en la forma de un tren al cual se entraba por la parte posterior pagando un billete al "inspector". Después de tomar asiento, el público comprobaba que el vagón vibraba y se sacudía cuando se pasaban escenas de gran movimiento. Las unidades de *Hale's Tours* funcionaban en muchas ciudades de América y Europa. Más sólidas eran las películas filmadas durante una expedición a Alaska y Siberia, actualmente en el Carnegie Museum y las extraordinarias tomas filmadas en 1911 por Herbert G. Ponting durante la desastrosa expedición del capitán R. F. Scott a la Antártida. Patrocinado por Gaumont, el material comenzó a llegar a las pantallas con enorme éxito en 1912.[14]

Tal vez no sea sorprendente el hecho de que en el terreno de la exploración el documental haya tenido su primer renacimiento.

Notas

1. Acerca de la prehistoria del cine, véase Ceram, *Archaeology of the Cinema*; también, de Jacques Deslandes, *Histoire Comparée du Cinéma*, vol.1; Macgowan, *Behind the Screen*.

2. Ramsaye, en *A Million and One Nights*, se propone ridiculizar a Muybridge y concentrar todos los honores en Edison. El extraño nombre adoptado por Muybridge (había nacido con el nombre de Edward James Muggeridge) puede haberlo alentado a esa actitud, pero los logros de Muybridge fueron extraordinarios. Se encontrará una discusión y bibliografía de Muybridge en *Film Comment*, otoño de 1969; véase también Hendricks, *The Edison Motion Picture Myth* y *Eadweard Muybridge* de MacDonnell.

3. Macgowan, *Behind the Screen*, pág.276; Sadoul, *Histoire du Cinéma*, pág. 17.

4. Sadoul, *Louis Lumière*, constituye una buena introducción a la saga Lumière; pero en *Histoire comparée du cinéma*, vol. 2 de Jacques Deslandes se encontrará más material y correcciones de los errores de Sadoul. *Tours de manivelle* de Mesguich es una interesante memoria escrita por un *opérateur* viajero de Lumière. El material en lengua inglesa sobre Lumière es escaso, pero el impacto que tuvieron sus funciones se refleja en las historias del cine de varios países.

5. Véase la cronología y la filmografía en Sadoul, *Louis Lumière*.

6. Robinson, *The History of World Cinema*, pág. 23.

7. Como le dijo Doublier a Jay Leyda. Véase Leyda, *Kino*, pág. 19.

8. Baxter, *The Australian Cinema*, págs. 2-3; Barnouw y Krishnaswamy, *Indian Film*, págs. 2-5. *Melbourne Races* de Sestier sobrevive en la compilación australiana de cine *The Pictures that Moved* (1968).

9. Mesguich, *Tours de manivelle*, pág. 10.

10. "Half a Century in Exhibition Line; Shri Abdullally Recalls Bioscope Days", *Indian Talkie*, págs. 121-122.

11. Smith, *Two Reels and a Crank*, pág. 148.

12. *Ibid.* pág. 102; Dickson, *The Biograph in Battle*, pág. XIII.

13. Ramsaye, A *Million and One Nights*, págs. 520-521.

14. El material de Ponting volvió nuevamente a la pantalla en 1930 en el filme *Ninety Degrees South*. Low, *The History of the British Film 1906-1914*, pág. 156.

2

Imágenes en acción

Allegro con brio

El documental, explorador

En sus primeros años Robert J. Flaherty no pensaba sino en seguir la carrera de su padre, un ingeniero de minas. El muchacho creció en medio de campos mineros de Michigan septentrional y Canadá y sus compañeros eran los mineros y los indios. Posteriormente, el padre se hizo explorador en busca de recursos minerales en desiertos canadienses trabajando para United States Steel y otras compañías. A veces llevaba consigo al joven Bob en esas exploraciones en las que viajaba durante semanas en canoa en el verano y usando zapatos para nieve en el invierno; se encontraban con esquimales, levantaban mapas de las regiones recorridas y aprendían las artes de sobrevivir en la frontera.

En 1910, a los veintiséis años, el joven Robert Flaherty inició su propia trayectoria de explorador en busca de yacimientos. Lo contrató sir William Mackenzie que construía ferrocarriles en Canadá. Se había decidido transportar por ferrocarril el trigo procedente de los campos occidentales de la bahía de Hudson para embarcarlos luego con destino a Europa. Los trenes y buques que transportaban trigo llevaban también hierro y otros minerales. ¿Qué yacimientos había en la cuenca de la bahía Hudson? Enviaron al joven Flaherty para que explorara la región para averiguarlo. A los pocos años y en cuatro expediciones realizadas por cuenta de sir William Mackenzie, el joven conquistó fama de explorador, mostró que era poseedor de grandes recursos y vigor, trazó mapas de una región desconocida y volvió con informes sobre los yacimientos minerales y sobre depósitos de yeso y lignito.

En 1913, mientras se preparaba para llevar a cabo su tercera expedición, sir William Mackenzie le dijo: "Usted va a recorrer un país interesante, con extrañas gentes, animales, etc., ¿por qué no lleva una cámara para filmar todo eso?"[1]

A Flaherty le gustó la idea. Compró una cámara Bell & Howell, un aparato portátil para revelar y copiar, además de algunos elementos de iluminación. Como nada sabía de cinematografía siguió un curso de filmación de tres semanas en Rochester, Nueva York. En sus dos expediciones siguientes realizadas por cuenta de Mackenzie, en 1914 y en 1915, rodó muchas horas de película sobre la vida de los esquimales. Esa actividad fílmica comenzó siendo algo casual, pero pronto se convirtió en una obsesión que casi eclipsó su actividad de buscador de minerales.

Entre la tercera expedición y la cuarta, contrajo matrimonio. Poco después, la joven esposa que vivía en Toronto, Frances Hubbard Flaherty, decía en su diario el 1º de febrero de 1915:

> Las imágenes en movimiento constituyen la base de la vida. La copia está ya casi terminada y comenzó el montaje. R. no me deja verlas hasta que el primer montaje esté terminado... R. está dominado por la idea de emplear las imágenes en movimiento en campos como la educación y la enseñanza de la geografía y la historia. Alguien podría hacer de esta área la obra de su vida. ¿Por qué no nosotros?[2]

Unas semanas después, Flaherty dio comienzo a las exhibiciones de prueba y despertó reacciones de gran júbilo. El director del Museo de Arqueología de Ontario, C. T. Currelly, le escribió:

> "No puedo felicitarlo suficientemente por las imágenes que usted exhibió en el Convocation Hall. Son lo mejor que vi hasta ahora... Nunca conocí nada que fuera objeto de mayor entusiasmo."

Otro espectador escribió a un conocido de Nueva York:

> "Le presento al señor Robert J. Flaherty de Toronto que posee una serie sumamente interesante de imágenes etnológicas en movimiento sobre la vida de los esquimales; ellas muestran la existencia primitiva de un pueblo, del modo en que vivía antes de haber entrado en contacto con exploradores. Sé que usted mantiene estrecho con contacto los círculos cinematográficos y que por lo menos podrá darle algunas indicaciones. Haga usted lo que pueda..."[3]

Flaherty todavía no estaba listo para lanzar su filme. Viajando por el norte en la cuarta expedición emprendida por cuenta de Mackenzie hizo nuevas tomas, regresó a Toronto y continuó su trabajo de montaje. En 1916, mientras preparaba la película para enviarla a Nueva York, un cigarrillo encendido cayó desde la mesa sobre un montón de celuloide que estaba en el suelo. A los pocos instantes, todo su material de negativos —diez mil metros de película— estaba en llamas ante sus ojos. Al tratar de apagar el fuego, recibió severas quemaduras que lo obligaron a internarse en un hospital. Tuvo suerte en escapar con vida.

Todo cuanto quedaba era la copia positiva. En aquella época no se consideraba factible hacer un nuevo negativo de esa copia.

Sin embargo Flaherty llegó a persuadirse de que el desastre había redundado en su beneficio. A pesar del entusiasmo que había despertado la película, él no estaba satisfecho con el trabajo. Pensaba que pecaba por un exceso de descripción de viajes, que "se trataba de escenas sueltas, sin relación entre sí, sin un hilo conductor". Conversó durante largas horas con Frances sobre el asunto y decidió que debía regresar al norte para realizar un tipo diferente de película. Decidió concentrarse en el personaje de un esquimal y su familia para revelar hechos característicos de su vida.

Para reunir fondos, comenzó pues a exhibir la copia que había sobrevivido al incendio, tarea que pronto pareció imposible. La guerra mundial de 1914-18 ocupaba la atención del mundo, fijando otras prioridades. En aquel momento parecía imposible proyectar viajes a la bahía Hudson a causa de su duración. La gente vinculada con las películas se mostraba indiferente. El propio Flaherty, cuando exhibía su filme, lo consideraba cada vez más inapropiado, lo cual lo determinó a hacer lo que se había propuesto. Desde 1916 a 1920 —mientras tanto en la familia Flaherty habían nacido tres niñas— continuó esforzándose por reunir fondos. Ganó modestas sumas con artículos y charlas sobre exploraciones en las regiones del norte. Sus parientes políticos ya hablaban de conseguirle la representación de una agencia Ford pues les parecía que Flaherty a los treinta y cinco años era hombre acabado. Luego, cuando terminó la guerra, la compañía de pieles Revillon Frères comenzó a interesarse por sus proposiciones y en 1920, Robert Flaherty volvía por fin a encaminarse de nuevo hacia el norte. Recibiría quinientos dólares por mes durante un periodo no estipulado, trece mil dólares para comprar equipos y cubrir costos técnicos, y tendría un crédito de tres mil dólares en Port Harrison a fin de dar "remuneraciones a los nativos." Tardó dos meses en llegar a ese puesto subártico, situado en la costa nororiental de la bahía Hudson. Allí permaneció dieciséis meses.

Ahora Flaherty sabía cómo debía proceder. La colaboración total de los esquimales constituía la clave de su procedimiento. Esa colaboración parecía una necesidad filosófica, pero era también una necesidad práctica, puesto que Flaherty trabajaba solo. Algunos de los esquimales pronto llegaron a conocer la cámara tan bien como el propio Flaherty: podían desarmarla y volver a armarla, lo cual hacían cuando la cámara caía al mar y era necesario limpiarla pieza por pieza. Los esquimales recorrieron la costa en busca de madera arrojada a la playa por las aguas a fin de que Flaherty pudiera construir un secadero para sus películas.

Flaherty eligió a un célebre cazador de la tribu itivimuit de esquimales, Nanook, para que fuera el protagonista de su película. Nanook se convirtió en el eje de las secuencias fílmicas. Su celo y entusiasmo por el *aggie* —la película— no tenían límites. Una de sus primeras proposiciones fue filmar una cacería de morsas, llevada a cabo según las usanzas de días pasados, antes de la llegada de los exploradores.

"Supongamos que lo hacemos", le dijo Flaherty. "¿Sabes que tú y tus hombres pueden tener que abandonar la matanza si ésta no conviene a mi película? ¿Recordarás que lo que a mí me interesa es filmaros en la cacería del ivuik y no su carne?"

"Sí, sí", le aseguró Nanook. "Lo primero será el *aggie*."[4]

En un diario garrapateado con lápiz que presenta frecuentes abreviaturas, Flaherty dejó consignadas sus actividades. El 26 de septiembre de 1920, seis semanas después de su llegada, escribía:

> Este ha sido el día de los días. La mañana se presentó clara y tibia. Unas veinte morsas dormían sobre las rocas. Aproximándome a unos treinta metros, filmé la escena con teleobjetivo. Nan, al acecho con su arpón: al llegar a siete metros de distancia alarmó al grupo de morsas que se precipitaron hacia el mar. El arpón de Nan dio en el blanco, pero el animal logró llegar al agua. Luego comenzó una verdadera batalla; los esquimales, jugándose la vida, bregaban al

> borde del agua para no ser arrastrados por la cuerda de sus arpones; el grupo de animales, lanzando resonantes "¡ok! ¡ok!", se amontonó alrededor de una gran morsa que, cual un toro con grandes cuernos, acudió para rescatarlos. Yo, mientras tanto, filmaba y filmaba. Los hombres clamaron para que terminara aquella lucha a escopetazos, tanto temían verse arrastrados al mar.

Posteriormente Flaherty escribió que fingió no entender el llamamiento de los esquimales y que sencillamente continuó filmando. Aquella secuencia llegó a ser una de las más famosas de *Nanook, el esquimal (Nanook of the North)*. Las escenas no muestran señal alguna de armas de fuego. A Flaherty le interesaba filmar el estilo tradicional de cacería.

Flaherty continuó trabajando sin descanso. Anotaciones puestas en el diario muestran ideas para realizar las secuencias:

> Escenas especiales
> descarga
> el puerto
> invierno
> localización
> el gramófono
> Navidad
> transporte en trineo
> medicina-aceite de castor

El gramófono y el aceite de castor eran los únicos elementos de la civilización que se permitían al final de la película, tal vez porque suscitaban en los esquimales alborozo y buen humor.

En los diarios están anotadas palabras esquimales y sus significados. Una de las primeras entradas dice: "Otra vez: *poonuk*". Flaherty debe de haber dicho muchas veces *poonuk* a sus colaboradores. Les mostraba inmediatamente cada secuencia. Si esta parecía poco satisfactoria o si Flaherty deseaba otra toma desde otro ángulo o a diferente distancia, la acción se repetía.

Los problemas se multiplicaban. A veces el frío era tan intenso que la película se desmenuzaba en pedacitos "como pequeños trozos de una delgada superficie de hielo". Algunas secuencias implicaban largas jornadas con paradas en iglúes construidos en el camino. Un viaje de varias semanas para filmar un *aggie* de un oso polar —peligroso proyecto propuesto por Nanook— casi terminó en un desastre. No encontraron ningún oso ni tampoco durante semanas alimento para los hombres o los perros. Detenidos varios días por ventiscas de nieve, permanecieron encerrados en un iglú mientras la bóveda interior de éste se ennegrecía con el humo y dejaba escurrir negras gotas de agua. Apenas lograron sobrevivir a ese viaje. En el trayecto de regreso tuvieron que utilizar el celuloide para encender una fogata.

La construcción de un iglú llegó a ser una de las secuencias más célebres de la película. Pero fotografiar en el interior del iglú presentaba un problema: el iglú era demasiado pequeño. De modo que Nanook y otros esquimales se pusieron a construir un iglú de dimensiones apropiadas para el *aggie*. En los primeros intentos, las cúpulas del iglú se desmoronaron, mientras los constructores rompían a reír a carcajadas. Por fin, lograron su intento, sólo que el interior resultaba demasiado oscuro para filmar. Hubo pues que quitar una mitad del iglú. Frente a la cámara Nanook y su familia se iban a dormir y se despertaban "en medio del frío en la más absoluta intemperie".[5] La luz diurna iluminaba la escena. A Flaherty le interesaba la autenticidad de los resultados. Y esto exigía que se recurriera a medios ingeniosos. En definitiva, el filme mismo y toda su tecnología eran productos del ingenio.

La impresión de las tomas exigía considerable entendimiento. Flaherty comprobó que la luz suministrada por su generador portátil fluctuaba demasiado. En su choza hizo pues una abertura de unos 35 milímetros y cerró herméticamente todas las ventanas. Con la máquina de copiar sujeta en la pared, se valía de la luz solar cuya intensidad regulaba con trozos de muselina.

Todos los negativos tomados durante el invierno fueron revelados de un tirón en marzo y abril de 1921. Flaherty debió recurrir a todas las manos disponibles. Las grandes cantidades de agua necesaria fueran extraídas a través de un boquete practicado en una superficie de hielo de casi dos metros de espesor que luego eran transportadas en trineo por un equipo de diez perros hasta las instalaciones de Flaherty; allí se volcaba el agua en tanques de lavado. En unos pocos días fueron extraídas toneladas de agua. Uno de los principales problemas era mantener el agua limpia de los pelos de las pieles.

A fines de ese verano Flaherty regresó a la civilización. Antes de marcharse, hallándose en la playa con Nanook, le señaló a éste los incontables guijarros que se veían y le dijo que la gente, en igual número, vería en el sur a los inuit —"nosotros, el pueblo", como ellos mismos se llamaban— en acciones que habían filmado juntos.

Aquel invierno, *Nanook, el esquimal* alcanzó su forma final en la mesa de montaje. En esta tarea colaboró Charles Gelb, asistente de montaje, pero el propio Flaherty dirigía las operaciones en todo momento. Su experiencia durante la película anterior indudablemente ayudó a Flaherty en el proceso de compaginación. Esta vez estuvo en condiciones de prever problemas de esa índole e incluyó primeros planos y contraplanos, además de algunos movimientos panorámicos y angulaciones para transmitir momentos reveladores. A diferencia de los documentalistas anteriores, aparentemente Flaherty dominaba la "gramática" del filme, tal como ésta se había desarrollado en las películas de ficción. Dicha evolución no sólo había modificado las técnicas sino que había transformado también la sensibilidad del público. La pericia para representar un episodio desde varios ángulos y distancias, en rápida sucesión —privilegio enteramente surrealista que no podía compararse con ninguna otra experiencia humana—, había llegado a ser una parte tan esencial del fenómeno cinematográfico que inconscientemente se la aceptaba como algo "natural". Flaherty había asimilado estos mecanismos de la película de ficción, sólo que los aplicaba a un material no inventado por un escritor o un director, ni representado por actores. De esta manera, el drama, con su posibilidad de producir impacto emocional, se ligaba con algo real, las personas mismas.

Algunos momentos de la película revelaban estilos documentales anteriores. Ocasionalmente los personajes echaban una mirada a la cámara como si estuvieran mirando al autor de la película. Nanook, sonriendo ante un gramófono o probando con sus dientes el disco de un gramófono, mira hacia la cámara como si pidiera aprobación; su hijo, tomando aceite de castor, envía una sonrisa a la cámara. Estas escenas parecen propias de las películas de viajes, con sus personajes que posan ante la cámara para demostrar sus cualidades positivas. Pronto esta clase de tomas desaparecerá del lenguaje documental de Flaherty.

En los intertítulos Flaherty se revelaba especialmente acertado, pues mostraba un raro don en la elección de las palabras —"el raspar y el silbar de la nieve en movimiento"— y en su concisión. Nunca eran excesivamente explicativos. "Ahora sólo hace falta algo más", nos dice un intertítulo cuando Nanook, después de haber completado por lo visto un iglú, empieza a cortar un bloque de hielo. Por el momento el público no sabe que sentido tiene ese "algo más", pero pronto lo descubre: Nanook corta un cuadrado en el iglú y la abertura se convierte en una ventana. Y esa ventana hasta está provista de una superficie reflectante para captar los rayos del sol poniente. Esta secuencia suscitó a menudo grandes aplausos. Parte de la satisfacción que sentía el público estaba en el hecho de que se permitía que ese público fuera un explorador y un descubridor, lo mismo que el propio Flaherty.

De manera parecida, Nanook, después de haber arponeado a una criatura que no se ve a través de un agujero practicado en el hielo, hace grotescas acrobacias en las que a veces vence, pero a veces resbala y queda patas arriba mientras su antagonista cobra nuevo impulso. Flaherty no identifica en seguida a esa criatura oculta que es una foca. También aquí nos depara el placer del descubrimiento.

Especialmente valiosas en el filme son las imágenes de niños en sus relaciones con los demás. Durante la construcción de un iglú vemos a un niño resueltamente entregado a la acción de arrojar flechas a un pequeño animal de nieve. Un subtítulo dice: "Para ser un gran cazador como su padre". Al terminar de construir el iglú, Nanook se vuelve hacia el niño y le da una breve lección sobre el manejo del arco y las flechas, luego con su aliento calienta las manos del niño en un momento de afecto e intimidad muy ajeno a las películas de viajes.

A principios de 1922 *Nanook, el esquimal*, un producto de dos décadas de exploración y casi una década de filmación, estaba ya listo para ser distribuido. Los primeros que lo vieron fueron hombres de la Paramount.

La Paramount se estaba convirtiendo entonces en la empresa más importante de la industria cinematográfica norteamericana y en esta actividad estaba a la cabeza del mundo. La guerra de 1914-18 había ahogado la producción cinematográfica en Francia —país que antes de la guerra era el primer productor— y la había detenido casi por completo en Inglaterra e Italia. La industria norteamericana, que se expandía de manera fantástica desde Hollywood, había llenado ese vacío. Al terminar la guerra, enormes combinaciones norteamericanas de producción, distribución y exhibición estaban abasteciendo las pantallas de todo el mundo. Sabían lo que el público deseaba y su distribución mundial lo confirmaba.

Según hubo de referirlo luego Flaherty, en la exhibición de *Nanook, el esquimal* en la pantalla de la Paramount, la sala de proyección parecía azul por el humo del tabaco aun antes de que el filme terminara. Luego los hombres sencillamente se retiraron de la sala.

> El gerente se me acercó y con toda gentileza puso un brazo sobre mi hombro; me dijo que lo lamentaba enormemente, pero que se trataba de una película que no podía exhibirse al público. Declaró que había probado antes exhibir otras semejantes, pero que siempre habían terminado en un fracaso. Lamentaba realmente mucho que yo hubiera sufrido tantos trabajos en el norte sólo para llegar a semejante final. Pero sentía que tenía que decírmelo y así lo hizo.[6]

Otras cuatro importantes compañías distribuidoras tuvieron una reacción análoga. Un ejecutivo explicó que al público no le interesaban los esquimales, pues prefería a las personas vestidas con traje. Pero por último la organización Pathé —de origen francés, lo mismo que Revillon Frères— aceptó la película para distribuirla y logró presentarla en la importante sala Capitol de Nueva York el 11 de junio de 1922; el éxito fue inmediato. La mayor parte de los críticos pensó que se trataba de un gran acontecimiento. El *Times* de Nueva York decía: "Además de la habitual filmación de acciones, sorprende el llamado trabajo "dramático" del filme; éste resulta tan sutil y suelto como el celuloide en que está registrado". Para el crítico era "mucho más interesante como entretenimiento, salvo algunas raras excepciones, que el que presentan los filmes de acción".[7] Al pasar revista de las películas de todo el año, Robert Sherwood dijo de *Nanook, el esquimal*:

> Es un producto único que literalmente forma una clase por sí mismo. En verdad ningún catálogo de las mejores películas del año o de todos los años de la breve historia del cinematógrafo puede considerarse completo sin este filme.[8]

Aclamada por casi todos los críticos, la película representó también un éxito de taquilla en los Estados Unidos y en muchos países extranjeros. Su fama cundió rápidamente por todo el mundo. Los críticos europeos rivalizaban unos con otros en el empleo de los superlativos. Un crítico francés comparó la película con el teatro clásico griego.

Flaherty había gastado en la producción de *Nanook, el esquimal* aproximadamente el doble de la suma prevista en los acuerdos iniciales. El costo total de la producción llegó a 53.000 dólares. Esta manera de excederse en los gastos llegó a ser un hábito en Flaherty. Revillon prestó los fondos que faltaban, los cuales debían pagarse con los ingresos de la distribución, la empresa recuperó su inversión y obtuvo sustanciales beneficios, lo mismo que Flaherty. El documental adquiría así de pronto la legitimidad financiera que le faltara durante años. La Paramount, la primera compañía que rechazó *Nanook, el esquimal*, fue también la primera en reconsiderar su posición; Jesse Lasky, de esa importante compañía, propuso enviar a Flaherty a cualquier parte que éste deseara para que de regreso les llevara "otro *Nanook*". Se hablaba de contratos y de los Mares del Sur.

El último espaldarazo comercial llegó del mundo musical de Broadway con la aparición de la canción *Nanook*:

> Los osos polares andan rondando
> Los vientos invernales ululan,
> Allí donde la nieve cae
> mi corazón llama:
> ¡Nanook! ¡Nanook!

Y el coro decía:

> Amorosísimo Nanook,
> No lees libros,
> pero, ¡oh!, ¡cuánto eres capaz de amar!
> y me conmueves como las titilantes luces septentrionales
> allá arriba...*

Mucho después en Berlín, los Flaherty toparon con la sonriente cara de Nanook impresa en la envoltura de un bombón helado, el "Nanuk". Cuando Nanook murió en una incursión de caza dos años después de la aparición de *Nanook, el esquimal* el hecho fue señalado por periódicos de todo el mundo. En 1964, en ocasión del festival cinematográfico de Mannheim, se pidió a los autores de documentales que seleccionaran los mejores filmes documentales de todas las épocas; *Nanook, el esquimal* encabezó la lista.

---

* *Nanook*. Letra de John Milton Hagen y Herb Crocker, música de Victor Nurnberg, copyright 1922 Cameo Music Publishing Company. Citado por cortesía de Harmony House (ASCAP), Mill Valley, California.

El nuevo género, que llegó a establecerse firmemente en la tradición documental, y su creador fueron criticados por motivos varios. En este filme, lo mismo que en los siguientes, Flaherty exponía sus personajes a peligros extremos. Pero esos personajes ciertamente aceptaban de buen grado los riesgos y hasta los buscaban, lo cual indica hasta qué punto compartían con Flaherty el interés por la filmación. Nanook, que proponía las secuencias más peligrosas, puede muy bien haber sentido que así aseguraba una especie de inmortalidad para los inuit y para sí mismo. A pesar de las proezas de que hacía gala en la película, aparentemente Nanook ya estaba enfermo. En su diario, Flaherty anota que una noche Nanook tosía mucho y dejó manchas de sangre salpicadas en las paredes del iglú.

Flaherty era hombre de gran encanto; sus ojos azules tenían una vivacidad extraordinaria y llamaban la atención. De físico imponente, poseía una prodigiosa capacidad de trabajo, era compañero cordial, narrador de cuentos increíbles y buen bebedor; no se ahorraba esfuerzos ni se los ahorraba a los demás. Le gustaba la música, de modo que llevó a la región subártica su violín y sus discos de fonógrafo para divertir a los esquimales. Era admirador y coleccionista de grabados y dibujos esquimales, y esto se reflejaba en la película; las composiciones fotográficas de Nanook a menudo sugerían dibujos esquimales: pequeñas figuras perdidas en vastas extensiones blancas.

Pero su total compenetración con la vida de los esquimales y la índole de *Nanook, el esquimal* y de los siguientes filmes de Flaherty parecen también tener relación con sus propios conflictos. Tuvo sus primeros contactos con gentes primitivas a edad temprana y esas experiencias resultaron muy deprimentes. Los obreros indios que trabajaban en los campos mineros y que a veces acudían a la cocina de su madre en busca de alimento y calor ofrecían un lastimoso cuadro pues llevaban las marcas de las enfermedades de la civilización, sobre todo del alcoholismo. Muchos tosían con voz seca. Posteriormente, Flaherty describió a su madre acongojada a causa de esos seres.

Ella decía: "Es demasiado terrible lo que el hombre blanco les ha hecho". Cuando Flaherty vio por primera vez a los esquimales reconoció el mismo proceso de deterioro. Pero a medida que avanzaba hacia el norte por regiones donde los contactos con los exploradores y empresarios blancos eran menos numerosos, Flaherty tuvo atisbos de lo que parecía cierta nobleza anterior de aquella gente. El hecho no dejó de llamarle la atención.

Y tenía razones para inquietarse. Una de ellas era su creciente sensación de que él mismo representaba la destrucción de culturas aborígenes. Al principio se había entregado de todo corazón a la tarea de explorar y buscar yacimientos minerales y había tenido a su padre como un héroe antes de que Nanook se convirtiera en su personaje más admirado. Se daba cuenta de que había penetrado en el mundo de los esquimales como vanguardia avanzada de la civilización industrial, el mundo de United States Steel, de sir William Mackenzie, de los ferrocarriles y de los imperios mineros. Estos sentimientos encontrados dejaron su huella en todas las películas de Flaherty.

Pero el hombre no trató este conflicto interior, sino que lo evitó a toda costa en *Nanook* y los demás filmes, al excluir regularmente todo elemento ajeno al mundo que estaba pintando. Flaherty dejó escrito:

> No me propongo hacer películas sobre lo que el hombre blanco ha hecho de los pueblos primitivos...
>
> Lo que deseo mostrar es el antiguo carácter majestuoso de estas personas mientras ello sea aún posible, antes de que el hombre blanco destruya no sólo su carácter sino también el pueblo mismo.
>
> El vivo deseo que tenía de hacer *Nanook* se debía a mi estima por esa gente, a la admiración por ella; yo deseaba contarles a los demás algo sobre ese pueblo.[9]

Los antropólogos, por su parte, también se empeñaron en registrar en películas la índole de culturas que estaban desapareciendo rápidamente y dieron a esta disciplina el nombre de "etnografía de salvamento".[10] Flaherty estaba entregado a la misma tarea por razones profundamente personales antes que por razones científicas, pero el resultado era semejante. Se ha dicho que Flaherty era un "romántico" porque no filmaba un estilo de vida común y corriente, sino que registraba algo que se filtraba a través de los recuerdos de Nanook y de su pueblo.

Evidentemente el filme reflejaba la imagen que tenían los esquimales de su vida tradicional. Y la imagen que se forja de sí mismo un pueblo constituye un aspecto fundamental de su cultura que merece registrarse. Los antropólogos, si bien se dan cuenta de los efectos deformantes que pueden tener las lentes, estudian cuidadosamente dicho aspecto. En el fondo, Flaherty hacía lo mismo.

John Grierson, un apóstol de Flaherty, criticaba también frecuentemente el "romanticismo" de aquél y hubo de escribir después: "Considérese el problema de los esquimales... generalmente sus ropas y mantas les llegan de Manchester y ellos las adquieren en una tienda de Winnepeg... Por radio oyen los precios de las pieles, pero así y todo son víctimas de operaciones rápidas de oportunistas comerciales que llegan en avión desde Nueva York..."

Pero Flaherty sabía todas esas cosas y conocía aquellas "operaciones rápidas". Lo que deseaba no era ofrecer una exposición objetiva del mundo esquimal, sino destacar sus valores.

Durante el siguiente medio siglo, las películas de ficción rodadas a principios de la década de 1920 llegaron a ser curiosidades de museo —con sus vestidos, peinados, etc.—, pero *Nanook, el esquimal* conservó una pasmosa validez, una vitalidad muy poco afectada por el tiempo.

En 1923, Robert Flaherty, con su contrato de la Paramount y un holgado presupuesto —"Ponga usted mismo la cifra", le había dicho Jesse Lasky— estaba organizando una expedición a Samoa, archipiélago del Pacífico; esta vez lo acompañarían Frances Flaherty, sus tres hijas, una niñera irlandesa y David, su hermano. Robert Flaherty era mundialmente famoso como creador de un nuevo género fílmico y de los Mares del Sur habría de volver con "otro *Nanook*".

Pero ese género que él había creado se encontraba ahora en grandes apuros. *Nanook, el esquimal* era el producto de veinte años de exploración y de convivencia con los esquimales. El mismo proceso debía abreviarse ahora a un año o dos, tiempo que a Hollywood le parecía de todos modos excesivo.

El grupo de Flaherty se dirigió a la aldea de Safune situada en la isla de Savai'i. Le habían informado que allí se podía encontrar todavía —antes de que fuera demasiado tarde— parte de la antigua cultura polinesia tal como fuera antes de la llegada de los misioneros y comerciantes. Esta circunstancia daba al nuevo proyecto un impulso semejante al de *Nanook, el esquimal*.

Los comienzos resultaron alentadores. Los habitantes de Safune se sorprendieron y conmovieron mucho cuando comprendieron que Flaherty no quería filmarlos con los vestidos que los misioneros y comerciantes les habían entregado. "Les pareció una nueva idea", escribió Flaherty después, "que ni Cristo ni nosotros, los *papalangi*, quisiéramos verlos vestidos con las ropas del hombre blanco. Por obra de la influencia de los misioneros se había llegado a mirar con menosprecio a quien llevara sólo *siapo*." Apremiado por Flaherty, el jefe de la tribu invitó a todos sus hombres a que usaran *siapos*. Aquello les pareció un renacer de viejos días, un recuerdo de cosas casi olvidadas.

Pero todo eso no bastaba para producir "otro *Nanook*". La lucha por la supervivencia, que fuera tema central de *Nanook* no podía darse en Samoa. Flaherty había leído historias sobre monstruos marinos, pero allí no encontró ninguno. La naturaleza era benigna. El alimento caía abundantemente de los árboles. A fin de encontrar un asunto interesante para su filme, Flaherty se decidió finalmente por consignar la dolorosa prueba del tatuaje, un rito polinesio de iniciación en la virilidad que casi había desaparecido por influencia de los misioneros.

Moana, presentada en 1926, fue aclamada por algunos críticos como una digna sucesora de *Nanook, el esquimal*. Erá una película de gran belleza pictórica y ciertos críticos la llamaron un "idilio", elogio que muchas veces hacía que el público se abstuviera de verla. En campaña de promoción la Paramount hablaba de "la vida amorosa de una sirena de los Mares del Sur", pero el público que acudió atraído por ese anuncio se sintió decepcionado. *Moana* fue un fracaso de taquilla, lo cual virtualmente terminó con las relaciones de Flaherty y el gran estudio de Hollywood. Con los auspicios de William Fox se proyectó un filme sobre los indios norteamericanos que sin embargo quedó sin concretarse.

Pero Flaherty era todavía una figura de fama internacional y de todas partes le llegaban propuestas e invitaciones. Se le proponía, por ejemplo, que rodara un filme en Islandia. Australia manifestó interés en recibir una visita de Flaherty... Generalmente estas proposiciones le llegaban sin estipulación de presupuesto. El director alemán Friedrich Murnau, hastiado de Hollywood, deseaba trabajar con Flaherty para hacer una película sobre Bali, pero después de largas conversaciones el proyecto quedó abandonado.[11] Flaherty trabajó brevemente con Murnau en *Tabú*, una película de ficción que muestra más el sello de Murnau que el de Flaherty.

Flaherty deseaba filmar una película en la Unión Soviética sobre alguna tribu primitiva de Siberia, pero no tuvo ningún aliento por parte de los funcionarios soviéticos, para quienes probablemente no tenía gran interés exaltar las virtudes de las culturas primitivas. Después de *Moana* pasaron ocho años antes de que se rodara otro documental según el estilo de Flaherty.

Pero mientras tanto, otros cineastas filmaron películas sobre pueblos primitivos, alentados por el renombre de *Nanook*. En 1925, la Paramount distribuyó con gran éxito *Hierba (Grass)*, un documental de largo metraje realizado con Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack; este último había sido fotógrafo de guerra en la contienda mundial de 1914-1918. El filme mostraba una accidentada migración de 50.000 personas en busca de pastos para sus rebaños a través de las montañas Zardeh Kuh de Turquía y Persia. El momento de cruzar el torrentoso río Karun, en el que morían hombres, mujeres, niños, cabras, ovejas, asnos y caballos, representó una de las secuencias más espectaculares nunca vistas en una película. La filmación, realizada a veces de muy cerca, a veces desde la cumbre de los montes, resultaba estremecedora. Pero para el público, las gentes que emigran son sólo una masa de extraños; de las imágenes no surge ninguna figura individual. Además, el acento final se pone, no en los padecimientos sufridos por esa gente, sino —en un despliegue de franco egotismo— en los heroicos actos cumplidos por los autores de la película. El mismo equipo siguió trabajando en 1927 para filmar *Chang*, película encargada por la Paramount y rodada en Siam; ostensiblemente en ella se tenía en cuenta el modelo de *Nanook*: la pugna de una familia por sobrevivir, en este caso, contra los animales de la jungla. Pero las impresionantes secuencias con animales estaban encuadradas dentro del marco anecdótico planeado sin duda en Hollywood, junto con los diálogos que aparecían en los subtítulos. Por ejemplo, Kru, hombre de una tribu, le dice a su hija:

"¡Hasta el último grano de arroz se ha acabado, hijita mía!"

En un momento crítico, un hombre exhorta al combate:

"¡Arriba las espadas! ¡Arriba las jabalinas! ¡Arriba, valientes varones! ¡Danos tu ayuda, señor Buda!"

Ya desde el comienzo de su obra documental, el equipo de Cooper y Schoedsack se estaba orientando claramente en otras direcciones más en consonancia con las ideas de los estudios cinematográficos. Unos años después, el equipo alcanzó su éxito final con *King Kong*.

Una realización más auténtica fue la película francesa *Jornadas Negras (La Croisière Noire*, 1926), rodada por Léon Poirier, quien, lo mismo que Murnau, evitaba transitoriamente los filmes de ficción. Patrocinado por la firma Citroën, registró un viaje en automóvil sin precedentes realizado desde el extremo septentrional al extremo meridional de Africa, para llegar luego a la isla de Madagascar, colonia francesa. Ese documental de largometraje ofrecía oportunidades para presentar incontables viñetas sobre la vida de tribus y aldeas. Tampoco aquí surgen retratos de personajes individuales, de suerte que el interés de la expedición resulta superficial; el autor pone de manifiesto la nota exótica. Con todo, el registro de semejante viaje tenía inevitablemente valor documental, de manera que se hicieron preparativos para emprender otro semejante, siempre patrocinado por la Citroën y esta vez desde el Líbano hasta Indochina. En 1929 se comenzó a trabajar en la película que llevaría el título de *Jornadas Amarillas (La Croisière Jaune)* y que sólo llegó a terminarse muchos años después.

El género cinematográfico de exploración y documentación tuvo una de sus más claras contribuciones en la obra del señor y la señora Johnson, quienes terminaron su primer *travelogue* en 1912 y continuaban obteniendo éxitos aún dos décadas después. El autoelogio era la nota clave de sus obras. Frente a los nativos, su actitud era de desenfrenada y divertida condescendencia. Comenzaron filmando *Congorilla* —"sobre grandes hombres y pequeños monos"— en 1929, en el momento en que se producía la transición hacia el cine sonoro, de suerte que intercalaron algunas breves secuencias sonoras y una narración para hacer de la película "el primer filme sonoro procedente de lo más oscuro de Africa". Los dos Johnson estaban constantemente ante la cámara para mostrar su valentía o su ingenio o ambas cosas a la vez. En un claro de la selva los vemos contratando a cuarenta "muchachos negros" como porteadores. Cuando uno de ellos dice su nombre, a la señora Osa Johnson le parece que las palabras suenan algo así como "coffee pot" ["taza de café"] y, sin más, así quedó escrito el nombre del muchacho: Coffee Pot. La narración de Johnson habla de "graciosos salvajillos", los "más felices salvajillos de la tierra". Su idea del humorismo era, por ejemplo, dar un cigarro a un pigmeo para ver cómo éste se descomponía, dar a otro un globo para que lo inflara y observar su reacción cuando el globo estallaba o dar de beber cerveza a un mono y ver el resultado. Durante la filmación de un cocodrilo con las fauces abiertas, Johnson comenta en la narración: "¡Vaya, qué buen lugar para arrojar las hojitas de afeitar usadas!" Para apoderarse de dos pequeños gorilas hace derribar siete enormes árboles con el fin de aislar a los animalitos que se hallaban en el árbol del centro; luego hace derribar también ese árbol.

Una década después de la presentación de *Nanook, el esquimal*, el género documental del explorador se encontraba en franca decadencia. Su creador y la obra de éste parecían sumidos en la oscuridad. Pero, mientras tanto, otros géneros documentales estaban pasando al primer plano; uno de ellos, a impulsos de los grandes cambios sociales que se estaban operando.

El documental, reportero

Denis Arkadievich Kaufman (1896-1954), conocido en la historia del cine como Dziga Vertov, fue uno de los tres hijos de un bibliotecario de Bialystok, ciudad situada en la parte polaca del imperio ruso. Al iniciarse la guerra mundial de 1914-1918, la familia se alejó de los peligros de la contienda para refugiarse en la comparativa seguridad que parecía ofrecer Rusia. En Petrogrado —que acababa de ser rebautizada, para evitar las resonancias germánicas de San Petersburgo—, el joven Denis estudió medicina y psicología, sin dejar de cultivar la poesía; lo hechizaban los poetas "futuristas" de Rusia, encabezados por Vladimir Maiakovsky.[12]

El futurismo, un movimiento que comenzó en Italia y Francia a partir de 1909 y se difundió a través de Europa, invadiendo todas las artes, glorificaba el clamor y el ritmo de las máquinas, el dinamismo de un mundo que estaba pasando por profundos cambios. Sus poetas tendían a rechazar la sintaxis en favor de montajes verbales; los entusiasmaban esos largos catálogos de vocablos al estilo de Walt Whitman, a quien, por lo demás, aquellos poetas debían mucho. Los compositores musicales propiciaban la inclusión de ruidos (como símbolos de la vida moderna) en la instrumentación orquestal. Los futuristas eran aficionados a los manifiestos retóricos y a menudo se valían de disposiciones tipográficas nada convencionales para reforzar la expresión y darle énfasis.

En 1916-1917, Denis Kaufman, estudiante de medicina y joven poeta futurista, instaló un "audiolaboratorio" por su cuenta en el que realizó montajes de sonidos, es decir, poemas sonoros registrados en discos. Esos discos constituyeron una base para la ulterior actividad del joven que adoptó el seudónimo de Dziga Vertov; ambos nombres tenían la connotación de "dar vueltas", "hacer girar" y sugerían un trompo y quizás el movimiento perpetuo, la nota característica de los siguientes años y del papel que él mismo iba a cumplir en ellos.

Cuando los bolcheviques llegaron al poder encontraron a Vertov singularmente ansioso por formar parte del Comité de Cine de Moscú, de cuyo noticiario, *Semanario Fílmico (Kino-Nedelia)* el joven se convirtió en editor; el semanario comenzó a salir en junio de 1918. A los veintidós años, Vertov se encontraba en el centro mismo de una vertiginosa operación. A su modesta mesa de montaje llegaban temas de todos los frentes. En las películas aparecían, además de los ejércitos alemanes, las fuerzas invasoras de los aliados —tropas norteamericanas, británicas, francesas y otras— que entraban en el país por el norte, el este y el sur, tratando de sofocar la revolución rusa. Durante los tres años que van desde 1917 hasta 1920, continuó la combinación de guerra civil e invasión extranjera con los consiguientes bloqueos; el hambre y el caos desgarraban el país. La tarea de Vertov consistía en reunir, seleccionar y ordenar el material que llegaba a su mesa —fragmentos de película que consignaban combates, crisis, desastres, victorias— y en enviarlo de vuelta con subtítulos y una organización llena de sentido. Las copias del noticiario iban en trenes especiales en todas las direcciones y así llegaban a los varios frentes para que los combatientes revolucionarios pudieran verse en la pantalla;

por trenes y buques similares llegaban a ciudades y aldeas. Los trenes especiales también distribuían periódicos y libros; algunos estaban provistos de imprentas que trabajaban durante la marcha. Cuando los trenes no estaban en movimiento, se ofrecían funciones de cine en calles cercanas o en los campos. Un "vapor especial" navegaba por los grandes ríos llevando a remolque una barcaza cinematográfica que daba cabida a 800 personas; en el barco viajaban también un camarógrafo que enviaba sus tomas a Vertov. La misión era obtener noticias y unir a la gente, manteniéndola informada sobre los altibajos de la violenta lucha.[13]

Sin descuidar su trabajo del noticiario, Vertov compiló largos documentales, entre los que se contaba *Aniversario de la Revolución* (*Godovshtchina Revolutsii*, 1919), utilizando secuencias anteriores y dando al conjunto una significación más amplia. Pero en 1919 el bloqueo se hizo tan severo y el mercado negro tan extendido que se agotaron las existencias de película virgen, de suerte que los programas de trabajo del noticiario no podían cumplirse cabalmente. A veces hubo que recurrir a viejas películas que mediante procedimientos caseros se reprocesaban para un nuevo uso, pero a expensas del material de archivo. En medio de semejante crisis, el nuevo gobierno sorprendentemente concretaba planes con el fin de fundar una escuela estatal de cinematografía, la cual llegó a funcionar al principio sin películas. Este designio daba la medida de la importancia que se asignaba a la actividad fílmica.

A fines de 1920, las últimas fuerzas de intervención extranjera quedaron por fin rechazadas y sobrevino algo de paz. Pero el país tenía que afrontar otras luchas sin precedentes. No sorprende el hecho de que el joven Vertov, que era ahora un maduro hombre de cine y que había procesado millares de metros de película, comprendiera la parte importante que podían desempeñar los noticiarios en esas luchas. Al construirse un nuevo tipo de sociedad era inevitable que se dieran otras crisis y otros triunfos que, como las anteriores noticias sobre batallas, debían hacerse conocer inmediatamente en toda la Unión Soviética.

Al finalizar aquellas luchas intestinas, Vertov compiló un largometraje, *Historia de la guerra civil* (*Istoriya Grazhdanskoi Voini*, 1921) con las tomas que tan bien conocía.

Durante los meses siguientes cundieron las epidemias y el hambre. La debilitada economía del país obligó a Lenin —apenas recuperado de un intento de asesinato— a abandonar la teoría socialista y proclamar una Nueva Política Económica, conocida como NPE y que representaba un transitorio retorno a las formas de la empresa privada.

En las salas cinematográficas deterioradas por la guerra comenzaron a reaparecer las películas de ficción. Todavía no se ofrecían nuevos filmes rusos, por más que existieran numerosos proyectos, detenidos por falta de materia prima. Los empresarios que respondían a la NPE acabaron por importar películas extranjeras —norteamericanas, alemanas, francesas e italianas— tales como *Drama en el Ecuador*, *La tentación de la ciudad*, *Los admiradores del Diablo*, *Una noche de horror en el jardín zoológico*, *La hija de Tarzán*, *Sombras del mal*, *La aventurera* y *El secreto de la noche egipcia*.[14]

Hasta ese momento Vertov había trabajado como compilador de tomas filmadas por otros. Los acontecimientos de 1920-1922 lo impulsaron a abarcar un campo de acción más vasto, de modo que llegó a ser redactor de polémicos manifiestos, teorizador y productor. Un típico manifiesto de Vertov dirigido a los artistas cinematográficos en nombre de un misterioso Consejo de los Tres, rezaba así:

> Cinco años preñados de conmociones mundiales pasaron por vuestras vidas sin dejar en ellas ninguna huella. Las obras de "arte" de los días prerrevolucionarios os rodean cual íconos y todavía gobiernan vuestras devotas emociones. Países extranjeros os empujan a la confusión al enviar a la nueva Rusia los cadáveres vivientes de dramas cinematográficos vestidos con el ropaje de una espléndida tecnología.
>
> Llega la primavera. En los estudios se aguarda nueva actividad. El Consejo de los Tres ve con franco horror cómo los productores, deslumbrados por obras literarias, buscan en ellas material para sus argumentos. Flotan en el aire los nombres de dramas teatrales y novelas cuyos argumentos podrán filmarse en los estudios. En Ucrania y también aquí, en Moscú, ya se han rodado varios dramas cinematográficos que no han dejado de mostrar todas las señales de la impotencia.
>
> El cuerpo del cine está paralizado por el terrible veneno del hábito. Nosotros pedimos que se nos dé una oportunidad para experimentar con este organismo agonizante y para encontrar un antídoto...

Vertov sabía con toda seguridad cuál debía ser ese antídoto. Consideraba el tradicional filme de ficción con sus artificios teatrales como algo que se situaba en la misma categoría de la religión, "el opio de los pueblos". La función de las películas soviéticas, según la concebía Vertov, debía consistir en documentar la realidad socialista.

Hacer cine según la tradición teatral le parecía una perniciosa insensatez. El teatro ofrecía un "vil sustituto de la vida"; lo mismo cabía decir del filme dramático con sus sintéticas luchas y heroicidades; era un arma peligrosa controlada por capitalistas y hombres de la NPE. Escarnecía a los productores y distribuidores que "recogían las migajas de la mesa norteamericana... de la mesa alemana". "Volved a la vida", exhortaba Vertov a quienes hacían cine. Les pedía que dejaran de rehuir "la prosa de la vida", que se convirtieran en "artesanos del arte de ver", en organizadores de "la vida que se presentaba a la vista", armados con "ojos maduros".

Sus ataques —lanzados contra casi todo lo que se hacía— le crearon no pocos enemigos en el mundo del cinematógrafo. Pero sus puntos de vista también encontraron apoyo, a veces hasta en las altas esferas. A principios de 1922, Lenin mantuvo una conversación sobre cine con el Comisario de Educación, Anatoli Lunacharsky. "De todas las artes", le dijo Lenin, "para nosotros la cinematografía es la más importante", y habló especialmente de las películas que reflejaban "la realidad soviética". Esas películas, según Lenin, "debían comenzar con noticiarios". Posteriormente Lenin abogó por lo que llegó a conocerse como "la proporción cinematográfica leninista", una doctrina según la cual todo programa fílmico debía guardar un equilibrio entre material de ficción y material de actualidad.

Dentro de ese contexto, Vertov y su Consejo de los Tres estuvieron en condiciones de lanzarse a una nueva clase de periodismo cinematográfico sin dejar por eso de publicar manifiestos. En mayo de 1922 empezó a salir *Cine-Verdad (Kino-Pravda)*, generalmente con intervalos mensuales y con el sello serie de Kultkino. La serie continuó hasta 1925 y, lo mismo que los noticiarios de la guerra civil, presentaba documentales bastante extensos.

La misteriosa *troika* o "Consejo de los Tres" responsable de esta empresa estaba formada simplemente por el propio Dziga Vertov, por su mujer Yelizaveta Svilova, que llegó a ser la compiladora, y por el hermano de Dziga, Mijail Kaufman, un año menor que aquél, quien había sentido entusiasmo por la fotografía desde su niñez y se unió a Dziga apenas lo desmovilizaron. Pronto se convirtió en el principal camarógrafo, secundado por otros camarógrafos que trabajaban en la Unión Soviética. En ocasiones hizo películas independientemente.

El título de *Kino-Pravda* era por sí mismo una especie de manifiesto. El periódico *Pravda*, fundado por Lenin en 1912, se había convertido en el órgano oficial del gobierno. El proyecto cinematográfico, al llamarse *Kino-Pravda*, parecía asignarse para sí un papel central. Y en verdad, el título sintetizaba la doctrina de Vertov de que el cine proletario debía basarse en la verdad y presentar fragmentos de la realidad actual reunidos con un sentido.

El ambicioso proyecto comenzó en un modestísimo marco. Vertov describió así el lugar de su primera instalación:

> Teníamos un sótano en el centro de la ciudad. Era oscuro y húmedo, con piso de tierra y pozos que nos hacían dar tropezones a cada paso. Grandes ratas hambrientas nos pasaban sobre los pies. A cierta altura se abría una sola ventana por debajo de la superficie de la calle; por el suelo corría un hilo de agua que goteaba de las cañerías. Había que tener cuidado de que la película no tocara nada que no fuera la mesa de trabajo, de otra manera se humedecía. La humedad impedía pegar adecuadamente los fragmentos de película montados con gran cuidado, pues herrumbraba nuestras tijeras y empalmadores. No podía uno sentarse en una silla ya que se la utilizaba para colgar en ella el celuloide… y así era todo en aquel cuarto. Antes del alba... sólo frío, humedad y rechinar de dientes. Le puse a la camarada Svilova una *tercera* chaqueta. Como aquella era la última noche de trabajo, las dos siguientes ediciones de *Kino-Pravda* estarían listas a tiempo.[15]

Mijail Kaufman, al recordar después esos días, afirmaba que nunca había considerado aquello como un trabajo duro. Todo lo hacían como si se tratara de una necesidad vital de la vida, "como respirar o comer". En las grandes realizaciones, Dziga planeaba la estrategia general y asignaba las partes, pero dejaba amplio margen a la acción de los camarógrafos. En buena medida, Mijail obedecía a sus propios intereses y desde la mañana hasta la noche filmaba lo que le parecía importante. La época misma le suministraba los temas. Su cámara lo acompañaba constantemente y él se sentía perdido sin ella. Una vez viajó al sur para pasar una temporada de descanso y no llevó consigo la cámara. "Pero como veía el panorama sin la ayuda de mi cámara, para mí no había belleza alguna."[16]

Se ponía énfasis —y esta actitud se remontaba a Lumière— en una acción captada en su marcha desde un ventajoso ángulo revelador. Nunca se pedía permiso para filmar. Se repudiaban las escenas compuestas y preparadas como las del teatro. La cámara oculta se colocaba en posiciones apropiadas para sorprender escenas desarrolladas en mercados, fábricas, escuelas, tabernas y calles.

Una edición de *Cine-Verdad* generalmente comprendía varios asuntos. El tema principal rara vez era espectacular y esto constituía una cualidad esencial: el drama se revelaba en "la prosa de la vida". La cámara registraba cómo un trolebús de Moscú, averiado por largos servicios prestados en las tortuosas calles, entra en el taller de reparaciones y vuelve luego a funcionar. Tanques del ejército, usados como tractores, nivelan un terreno para establecer en él un aeropuerto. El personal de un hospital trata de salvar a niños que mueren de hambre a causa de la guerra; aquí una toma retrospectiva, un *flashback*, de escenas del período de gran carestía, da la medida de las dificultades de la tarea. En otra secuencia se ve cómo un equipo cinematográfico itinerante llega a una ciudad, desempaca sus aparatos y se prepara para ofrecer una función de cine al aire libre; un subtítulo informa sobre lo que hay que hacer para asistir al espectáculo: sólo escribir a *Kino-Pravda*. A menudo era ése el único programa que se refería al momento histórico del día. Pero el acento que ponía Vertov en vistas inusitadas pero reveladoras y en significativas yuxtaposiciones también debía contribuir a producir fuerte impacto. El asunto podía ser "prosaico", pero el modo de tratarlo era vivaz, vigoroso y a veces gracioso.

En sus constantes manifiestos —que ya no se debían al Consejo de los Tres, sino que procedían de un grupo que se llamaba a sí mismo Ojos del Cinematógrafo o *Kinoki*—, Vertov ponía de relieve la versatilidad de la cámara de filmar y la describió recurriendo a la disposición tipográfica a que era aficionada la poesía futurista:

> Básico y esencial:
>
> PERCEPCION FILMICA
> DEL MUNDO
>
> Lo fundamental: *usar la cámara como un ojo fílmico más perfecto que el ojo humano para explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el universo.*
>
> ¡PASO A
> LA MAQUINA!
>
> El ojo fílmico trabaja y se mueve en el tiempo y en el espacio para captar y registrar impresiones de manera muy diferente de la del ojo humano. Las limitaciones impuestas por la posición del cuerpo o por lo poco que podemos captar de un fenómeno en un segundo de visión son restricciones que no existen para el ojo de la cámara, que tiene una capacidad mucho mayor.
>
> ABAJO LOS ESQUEMAS
> DE 16 IMAGENES
> POR SEGUNDO
>
> No podemos mejorar la capacidad de nuestros ojos pero siempre podemos mejorar la cámara.

En otro lugar Vertov escribió:

> ...Soy un ojo fílmico, soy un ojo mecánico, una máquina que os muestra el mundo solamente como yo puedo verlo.
>
> En adelante y para siempre prescindo de la inmovilidad humana; yo me muevo constantemente, me acerco a los objetos y me alejo de ellos, me deslizo entre ellos, salto sobre ellos, me muevo junto al hocico de un caballo al galope, me introduzco en una muchedumbre, corro delante de tropas que se lanzan al ataque, despego con un avión, caigo y me levanto con los cuerpos que caen y se levantan.
>
> Liberado de la tiranía de las 16-17 imágenes por segundo, liberado de la estructura de tiempo y espacio, coordino todos los puntos del universo, allí donde puedo registrarlos.
>
> Mi misión consiste en crear una nueva percepción del mundo. Descifro pues de una manera nueva un mundo desconocido para vosotros.

Además de hacer resaltar las facultades surrealistas de la cámara, Vertov señalaba el papel que cumplían los que armaban escenas:

> Pero no basta con mostrar fragmentos de verdad en la pantalla, partes separadas de verdad. Esas partes deben organizarse temáticamente para que el todo también sea una verdad.[17]

En la disposición sintética de las partes, Vertov era ingenioso, fecundo en recursos y hasta marrullero. Su afición por los ardides técnicos le atrajo no pocas críticas; a veces parecía emplearlos sólo por el gusto de usarlos. Pero dichos ardides producían también efectos simbólicos singularmente elocuentes.

En la edición Nº 24 (1925) de *Cine-Verdad*, sobre el primer aniversario de la muerte de Lenin, vemos verdaderos ríos de personas que pasan ante el ataúd del líder muerto. En medio de la muchedumbre y en un ángulo de la pantalla aparece Lenin vivo como si aún estuviera hablando a su pueblo. Para el público, aquel fue un momento en alto grado emocionante.

Las ideas y métodos de la serie *Cine-Verdad* se aplicaron en varios documentales de largometraje, entre los que se contaban *Cine-Ojo (Kino-Glaz*, 1924), *¡Adelante, soviéticos! (Shagai, Soviet!*, 1926), *Una sexta parte del mundo (Shestaya Chast Mira*, 1926) y *El undécimo año (Odinnadtsati*, 1928). De estos trabajos, *Una sexta parte del mundo* fue el que mayor éxito obtuvo en la Unión Soviética, y también considerable difusión en el extranjero.[18] Se caracterizaba por el profuso empleo de intertítulos que parecían anticipar el comentario hablado. En los documentales más antiguos, cada intertítulo explicaba la toma que seguía o un reducido grupo de tomas. En *Una sexta parte del mundo*, una larga serie de títulos breves e intermitentes formaban un apóstrofe continuo que recordaba el estilo de Walt Whitman, poeta al que Vertov admiraba mucho. La película presenta una asombrosa diversidad de vívidas secuencias rodadas en todas las regiones de la Unión Soviética y unidas por el intermitente comentario que estaba dirigido a todos los pueblos de la nación. "Vosotros que vivís en las pequeñas aldeas..." "Vosotros que vivís en la tundra...", "Vosotros que vivís junto al océano". Habiendo abarcado una vasta dispersión geográfica, el catálogo trata luego las diferentes nacionalidades: "Vosotros los uzbecos...", "Vosotros los calmucos..." Cada punto considerado ocupa una toma o más de una, pero se trata de tomas lo suficientemente breves para no contrarrestar el impulso de la invocación. La invocación y la secuencia incluyen a jóvenes y viejos, a varones, mujeres y niños, a los que trabajan y a los que juegan. Un período enormemente largo que se presenta con breves tomas continúa durante varios minutos y por fin concluye con estas palabras: "...sois los dueños de una sexta parte del globo."

El comentario con su estilo lleno de encanto continúa durante otras largas secuencias. Una de ellas glorifica los cambios y cada una muestra la diversidad y la amplitud geográficas en reveladoras viñetas: una mujer musulmana que sale de su oculta condición, un obrero que aprende a leer en una escuela nocturna, una clínica en plena actividad.

No sorprende la acogida entusiasta de que fue objeto este filme. Para hombres y mujeres que sólo tenían una vaga idea de las dimensiones y recursos de su país y en cuyo gran destino deseaban creer ardientemente, *Una sexta parte del mundo* era un espectáculo que los llenaba de orgullo.

En una conferencia dada durante una visita a París en 1929, Vertov decía: "La historia de *Cine-Ojo* fue la de una lucha implacable para modificar el curso de la actividad cinematográfica, para dar un nuevo énfasis a la película en la que no se actúa frente a la película en la que actúan actores, para sustituir la *mise en scène* por el documento, para salir del proscenio del teatro y entrar en el campo de batalla de la vida misma."[19]

Pero cuando Vertov decía estas palabras ya era claro que había fracasado en su misión. En el caos de los primeros años posteriores a la revolución, ganó breve predominio el producto del reportero documentalista. Pero buena parte de lo que Vertov había registrado se estaba metamorfoseando en leyenda. Y el medio de esa transmutación no era el documental sino la obra de ficción. Vertov había sido parte de una brillante serie de realizaciones que a mediados de la década de 1920 habían hecho del cine soviético una súbita maravilla mundial. Pero el interés general se había desplazado rápidamente desde el documental para volcarse en las obras de Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko y otros. Algunas de estas obras representaban un aspecto documental; el propio Eisenstein dijo refiriéndose a *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925) que si bien se desarrolla como un drama, "más parece el noticiario de un acontecimiento". Esta particularidad del filme hizo que algunos lo relacionaran con el documental. Pero lo que Eisenstein compuso en su montaje no eran "fragmentos de la realidad"; eran fragmentos de su intensa visión personal.

Mientras *Una sexta parte del mundo* de Vertov era aclamada, la posición del autor en el mundo cinematográfico soviético decaía. Sus puntos de vista tan fanáticamente expuestos lo hacían un hombre fastidioso y molesto. Además, sus opiniones representaban, en última instancia, un desafío a la autoridad. Stalin tenía tanto interés como Lenin en la cinematografía, pero se inclinaba más a controlarla. Durante el primer Plan Quinquenal, iniciado en 1928, se hicieron grandes esfuerzos para coordinar el contenido de las películas con los objetivos oficiales. Los presupuestos y la aprobación de los filmes dependían de los argumentos bien detallados. Las ideas de Vertov, que era un documentalista, chocaban con este procedimiento: ¿cómo podía un documentalista predecir —o garantizar— qué verdades encontraría y registraría en la arena de la vida? Vertov dijo primero que no podía escribir argumentos. Esa actitud lo marcaba como hombre de ideas peligrosas, "antiplanificadoras". De modo que para seguir trabajando, Vertov adoptó luego una posición conciliadora y presentó documentos que él prefería llamar "análisis"; en ellos analizaba sus intenciones sin especificar tomas ni secuencias.

De esta manera tuvo la posibilidad de realizar un filme cuyo proyecto había acariciado durante mucho tiempo: una película sobre el camarógrafo documentalista y sobre el papel de éste en la sociedad. En esta obra Vertov se propuso dramatizar todas las teorías que había expuesto en manifiestos y polémicas. Y ése sería su testamento.

Se trataba de una idea inflexible. En una época en que cada vez más se condenaba la experimentación técnica por considerársela mero "formalismo" y en que la concepción stalinista del "realismo soviético" favorecía explícitamente la doctrina social, la nueva película de Vertov, con sus pirotecnias intelectuales, debe de haber parecido un franco desafío. Sin embargo, esta obra le valió a su autor ser conocido en casi todo el mundo y hasta en la Unión Soviética, a pesar de las encontradas reacciones iniciales.

El hombre de la cámara (*Chelovek s Kinoapparatom*, 1929) nos presenta hasta cierto punto un caleidoscopio de la vida cotidiana soviética: gente que duerme, se levanta, va a su trabajo, juega. Y al mismo tiempo hacemos ver constantemente la figura del camarógrafo (Mijail Kaufman) en acción, un hombre que registra todos los aspectos de la vida soviética. Lo vemos trepando por puentes, chimeneas, torres, techos, andando en automóviles, trenes, motocicletas; lo vemos tendido en el suelo para tomar desde abajo vista de trenes, del tránsito, de hombres en marcha. Vemos cómo se elabora una película y al mismo tiempo vemos la película que se está haciendo. Los dos planos se entretejen constantemente y su combinación resulta juguetona, ingenua, estimulante y a menudo desconcertante. A través de la cámara percibimos a un transeúnte, vemos como éste reacciona ante la cámara y luego cómo la ve él mismo mientras su figura se refleja en la lente. La película nos recuerda incesantemente que se trata de una película. Y Vertov a veces se permite que la sombra de la cámara invada la toma.

En una pasmosa secuencia, la acción se resuelve súbitamente en un cuadro inmóvil. Ese cuadro se convierte en una serie de figuras inanimadas. Luego vemos que éstas son los segmentos de celuloide de 35 mm y que un montador cinematográfico, probablemente Svilova, las examina imagen por imagen. Durante un rato contemplamos las imágenes tal como se ven individualmente en la mesa de montaje y luego en secuencias en movimiento, según aparecen en el filme acabado. Ocasionalmente vemos también un público que mira la película acabada. El autor se lanza a digresiones a fin de señalar paralelos. Por ejemplo, la escena en que una mujer está lavando en su tina se relaciona con la toma de un lavadero o un rollo de papel procesado en una imprenta se relaciona con el agua que fluye de un dique. Aparecen también, rápidamente intercaladas, tomas de una boda, de una muerte, de un nacimiento, de un divorcio. A medida que se desarrolla la película se hacen frecuentes las tomas que son verdaderas imposturas y que recurren a complicados ardides técnicos. En un momento vemos una cámara que se maneja por sí sola y el trípode que la acompaña en su marcha. ¿Quiere aquí Vertov hablarnos de nuevo de las facultades sobrehumanas de la cámara? ¿O se trata sólo de una broma juguetona? En otra argucia visual vemos una cámara puesta sobre su trípode, el cual aparentemente tiene las dimensiones de la torre Eiffel; el aparato se yergue junto al camarógrafo en medio de una vasta multitud de diminutas personas; la imagen es sumamente expresiva. En otro pasaje vemos a un camarógrafo que, con cámara y trípode, trepa por un vaso de cerveza. ¿Qué nos quiere decir Vertov con esto?

Al terminar la película, cámara y trípode hacen una inclinación a manera de saludo.

Como buena parte del filme muestra a Mijail Kaufman en acción filmado por ayudantes, *El hombre de la cámara* implica escenificación y artificio en una medida que antes Vertov rechazaba. Pero aquí lo artificioso es deliberado: se trata de una determinación vanguardista de suprimir la ilusión para favorecer una percepción profundizada. La película representa un ensayo de verdad fílmica henchida de atormentadoras ironías. Pero, ¿qué significa todo esto para el público? ¿Había demostrado Vertov la importancia del reportero como documentalista? ¿O sugería —con intención o sin ella— tantos artilugios cinematográficos que no podía confiarse en ningún documental? Nunca se dudó de la brillante realización de *El hombre de la cámara*, obra deslumbrante con toda su ambigüedad. Eisenstein, que generalmente apoyaba a Vertov, pensaba que éste había incurrido en una "inmotivada travesura cinematográfica" y hasta en "formalismo".[20]

Durante los años que siguieron a *El hombre de la cámara*, Vertov visitó varios países de Europa occidental, en los que se encontró con cineastas locos de entusiasmo. Pero su posición continuaba atrayéndolo a su país. Al producirse el advenimiento del cine sonoro, Vertov y su hermano Mijail trabajaban en Ucrania, lo cual indicaba el disfavor en que habían caído en Moscú. Sin embargo, en Ucrania Vertov creó una de las más hábiles realizaciones del cine sonoro, *Entusiasmo: Sinfonía del Donbas (Entuziazm: Simphonya Donbassa*, 1931). El empleo eficaz de sonidos no sincrónicos tenía que ver indudablemente con los experimentos anteriores que Vertov hiciera en su "audiolaboratorio". Luego Vertov completó una película que había proyectado durante mucho tiempo y que se basaba en amadas tomas de Lenin: *Tres cantos a Lenin (Tri Pesni o Leninye*, 1934). Cada una de las tres partes se vale de la música como fuerza de cohesión: en la primera se celebran los logros alcanzados; la segunda es una elegía y la tercera, una canción con ritmo de marcha.

Vertov continuó trabajando y produciendo, pero por último se instaló en el anonimato de una oficina de montaje de noticia-

BIBLIOTECA DEL INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

rios. Terminó donde había comenzado, sólo que ya no escribía manifiestos ni polemizaba.

Había hecho que el filme documental de reportero ocupara durante un momento un lugar central dentro del cinematógrafo y había influido en muchos otros creadores. La importancia que diera al noticiario preparó el terreno para que se desenvolvieran otras trayectorias fílmicas. Notable fue la de Esfir Shub (1894-1959), quien durante el período de la NPE había trabajado en Moscú haciendo montajes y poniendo subtítulos de películas extranjeras; por ejemplo, preparó películas episódicas de Pearl White y *El doctor Mabuse* de Fritz Lang para el público ruso. Pero esta cineasta sentía entusiasmo fervoroso por el documental y varias veces pidió permiso a las autoridades para estudiar antiguos noticiarios como material fílmico. Varias veces se le negó dicho permiso, que por fin obtuvo en 1926. Inmediatamente se puso a trabajar y entre las secuencias que estudió, analizó y clasificó con gran esfuerzo encontró material acumulado por el Museo de la Revolución, en gran parte sin rótulos, en estado de desintegración y metido en herrumbradas latas almacenadas en sótanos de Leningrado. Sus meses de trabajo la recompensaron con un hallazgo histórico: una colección de "películas contrarrevolucionarias" relativas a la vida del zar Nicolás II. Esas imágenes llegaron a ser un elemento capital del extenso documental de Esfir Shub titulado *La caída de la dinastía Romanov* (*Padeniye Dinasti Romanovikh*, 1927).[21]

La larga relación del noticiario con la realeza y la devoción que el propio zar sentía por el cine eran cosas que ahora volvían a manera de bumerán con fuerza abrumadora: lo mismo que en otras casas reales, un camarógrafo de la corte había inmortalizado celebraciones de cumpleaños, partidas de tenis y croquet, paseos en lanchas y muchos otros ritos. Colocadas en el contexto temporal apropiado y alternadas con tomas de la guerra, de huelgas, de la producción en serie de municiones, de arrestos de revoltosos, aquellas "vistas contrarrevolucionarias" tenían un poderoso impacto "prorrevolucionario". Breves intertítulos explicaban o documentaban las secuencias: se nos dice, por ejemplo, que la asamblea legislativa zarista, la Duma, estaba constituida por 241 terratenientes y 7 trabajadores; vemos interminables procesiones de dignatarios religiosos cubiertos de ricos ropajes o a oficiales de elegante uniforme que bailan la mazurca durante una fiesta dada en la cubierta de un buque de guerra. La toma de la producción en serie de municiones va acompañada por este subtítulo: "Las manos de obreros preparan la muerte de sus hermanos".

La caída de la dinastía Romanov empleó documentales de los años 1912-1917. El éxito obtenido impulsó a Esfir Shub a realizar dos proyectos similares: *La gran ruta (Veliky Put*, 1927) que abarcaba el período 1917-1927 y *La Rusia de Nicolás II y León Tolstoi (Rossiya Nicolaya II e Lev Tolstoy*, 1928), que iba de 1896 a 1912. Las tres obras forman una trilogía épica de la historia rusa desde el nacimiento del cinematógrafo hasta 1927.

El trabajo de estudio llevado a cabo por Esfir Shub impulsó extraordinariamente el desarrollo de archivos cinematográficos. Sus posteriores trabajos de montaje se concentraron en otras clases de cine, pero ocasionalmente, la autora retornó a la compilación de noticiarios, un género al que tanto había hecho progresar.

El tipo de filme documental iniciado por Vertov atrajo a varios cineastas rusos de la década de 1920 que crearon algunas obras maestras del género. La más célebre probablemente sea *Turksib* (1929) de Victor Turin, un largometraje sobre la construcción del ferrocarril Turquestán-Siberia. La realización organizada de este gigantesco proyecto y su acumulada fuerza dramática suscitaron gran admiración y ejercieron influencia en documentalistas fílmicos de todo el mundo. El estilo whitmaniano de los intertítulos, que eslabonaban largas secuencias, recordaba el de *Una sexta parte del mundo* y, como la película de Vertov, parecía anticipar el comentario oral. La descripción que hacía Turin de los pequeños arroyos de montaña que se convierten en impetuoso río fue profusamente imitada. Una memorable secuencia —presentada con el simple título de "Extraños"— muestra a los pobladores de una remota aldea del Turquestán que observan la llegada de unos topógrafos. Esta escena prepara la importante secuencia posterior en la que se ve llegar por primera vez una locomotora por los rieles recién instalados. Los hombres —algunos a caballo— se acercan cautelosamente a contemplarla cuando la máquina está detenida y sólo resopla con calma. Cuando la locomotora arranca, el terror de hombres y caballos, que se apartan inmediatamente, ofrece momentos de fascinante y auténtico dramatismo. Luego los vemos acompañando jubilosos a la máquina a través de vastas llanuras.

Otra notable realización del género documental periodístico fue el filme de Yakov Blyokh, *Documento de Shanghai (Shanghaisky Dokument*, 1928); esta obra es particularmente interesante porque representa una de las primeras observaciones soviéticas en el exterior. Blyokh trabajaba por lo general en películas de ficción y había asistido a Eisenstein en la filmación de *El acorazado Potemkin*. En *Documento de Shanghai* pintó una ciudad de sociedades divididas: por un lado, los pululantes chinos sometidos; por otro, los miembros de las concesiones internacionales, fuertemente armados. La parte final de la película muestra el crecimiento de la resistencia revolucionaria y la lucha entre varias facciones chinas. También trata brevemente la matanza perpetrada en Shanghai por las fuerzas de Chiang Kai-Shek, que procuraba consolidar su régimen anticomunista. *Documento de Shanghai* se consideró en su momento una película de gran interés histórico.

Otra impresionante obra de tipo periodístico fue *Sal para Svanetia (Sol Svanetii*, 1930) de Mijail Kalatozov. La película presenta una comunidad aislada completamente por montañas entre el Mar Negro y el Mar Caspio. Culturalmente singular a causa de su aislamiento, la población padece por la falta total de sal. Mientras un labriego yace tendido en el campo para descansar de su trabajo, una vaca se le acerca para lamerle el sudor de la frente. Al nacer un niño, un perro que merodea se pone a lamer el líquido de la placenta que cubre el pequeño cuerpo. El punto culminante del filme está dado por el momento en que llega sal para Svanetia a través del camino recién construido por el régimen soviético.

Por lo visto, el gobierno de Stalin pensó que Kalatozov se había sentido demasiado fascinado por el atraso y el carácter supersticioso de la población de Svanetia y demasiado poco interesado por la solución socialista del problema. Lo cierto es que consideró que el filme era desequilibrado e injusto para con Svanetia, de manera que por un tiempo Kalatozov fue desfavorecido, algo que resultaba bastante frecuente en ese período.*

Otro documental memorable fue *Moscú* (*Moskva*, 1927), realizado por el hermano de Vertov, Mijail Kaufman, en colaboración con Ilya Kopalin, también ayudante de Vertov. La película presenta un cuadro caleidoscópico de la vida en la capital soviética. También a Mijail Kaufman se debe *En primavera* (*Vesnoy*, 1930), obra muy admirada por sus contemporáneos soviéticos pero rara vez vista en el extranjero en su forma original. La película muestra las devastaciones producidas por lluvias e inundaciones —fenómenos preliminares del renacer—; Kaufman hace de la primavera una metáfora de la revolución. Algunas partes en que la religión se considera como una deformación del simbolismo de la primavera fueron por lo general suprimidas en versiones ofrecidas en el extranjero.

---

* Una décadas después, Kalatozov alcanzó éxito mundial con *Pasaron las grullas*.

La influencia de Vertov trascendió el campo de lo puramente documental. No pocos observadores opinan que esa influencia alcanzó a las películas de ficción de la década de 1920, por cuanto Vertov, tanto en su obra como a través de sus polémicas públicas, las apartó de los anteriores recursos artificiosos. De esta manera puede haber fortalecido el cine de ficción aunque él en modo alguno se proponía hacerlo. También puede verse la influencia de Vertov en el hecho de que varias películas de ficción incluyeran importantes secuencias de actualidad como la célebre sátira de Kuleshov, *Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los bolcheviques* (*Neobychainiye Puikluchenіya Mistera Vesta v Stranye Bolshevikov*, 1924) y la película de Ermler *Fragmento de un imperio* (*Oblomok Imperii*, 1929). Ambos filmes terminan presentando vistas de una Moscú restaurada y reconstruida: en la primera película esas imágenes sirven para sacar de su error al norteamericano West que tenía prejuicios sobre la vida soviética; en el segundo caso abren los ojos de un amnésico que había perdido la memoria en una batalla de la guerra revolucionaria y que la recobraba una década después. La película está hecha según el modelo de *Rip Van Winkle*: el héroe se ve repentinamente ante los profundos cambios que se han operado.

La obra de Dziga Vertov y la de aquellos influidos por él sirvió incuestionablemente de propaganda para el gobierno soviético a principios y mediados de la década de 1920. Sin embargo, Vertov no se consideraba un propagandista; creía que era un reportero y que su misión consistía en encontrar y comunicar hechos reales. En la primera época de Vertov a nadie se le ocurría todavía que pudiera haber un conflicto real —o conflicto potencial— entre las obligaciones de un periodista y las exigencias doctrinarias. Pero ese dichoso momento pasó rápidamente.

Durante el período de Stalin, la creciente tensión internacional, el temor de ver el país aislado y cercado, la producción de armamentos que crecía constantemente y además la presión ejercida sobre los productores cinematográficos para que apoyaran la política y las tácticas oficiales fueron todas circunstancias que pesaron no poco, tanto en el cine de ficción como en el documental. Había terminado un período de oro —breve, como muchos renacimientos registrados en las artes— y el centro de la atención se desplazó a otras esferas.

El documental, pintor

El nacimiento de la cinematografía afectó todas las artes. Quienes cultivaban otras artes tornaron a examinar su papel, se lanzaron al cinematógrafo y al crear nuevas posiciones desarrollaron ismos para fortalecerlas, se apropiaron de elementos del cine y escribieron manifiestos. Algunos desplazaron su interés principal a las películas.

En la década de 1920 no pocos pintores penetraron en el mundo del cinematógrafo. Junto con escultores, músicos, escritores, arquitectos, también fotógrafos y otros, se reunían en cineclubes —el primero se formó en París en 1924— para mirar películas, platicar sobre ellas y exponer sus propios experimentos. El cineclub representaba en parte una protesta contra el carácter comercial del cinematógrafo; y más aún, era un reconocimiento del poder que el cine ejercía sobre los hombres.

Inevitablemente los pintores aportaron ideas y maneras diferentes de las de los demás cineastas. Generalmente, no les interesaban las tramas ni los puntos culminantes. Tendían a concebir el cine como un arte pictórico, en el que la luz era el medio y que comprendía fascinantes problemas de composición, puesto que la interrelación de las formas evolucionaba constantemente y desarrollaba inesperadas y misteriosas dinámicas. Les interesaba principalmente la estructura del filme y su interrelación con la luz.

En 1921 dos pintores que fueran miembros de un movimiento vanguardista de Zurich —el sueco Viking Eggeling y el alemán Hans Richter— comenzaron a experimentar juntos con el filme abstracto. Richter admiraba el "orden perfecto" de las pinturas abstractas de Eggeling, "tan claras como Bach". Ambos esperaban suscitar un sentimiento semejante a los provocados por la música de Bach mediante movimientos contrapuntísticos proyectados en la pantalla y de estructura similar a la fuga. Al principio, sus experimentos parecían muy alejados del género documental, pero luego adquirieron un elemento documental. Estos artistas a menudo filmaban objetos familiares —"fragmentos de la realidad actual" para decirlo en la jerga de Vertov— y los utilizaban como base de sus movimientos interrelacionados. Llevaron pues las ideas de Vertov a su última conclusión. El artista comenzaba con la actualidad y luego creaba su propia síntesis expresiva.[22]

En semejantes abstracciones podía emplearse como base cualquier tipo de actualidad. Richter hizo su *Sinfonía de las carreras (Rennsymphonie,* 1928) utilizando tomas de una carrera de caballos que organizó para formar configuraciones complejamente superpuestas. Era como Muybridge fundido con el arte abstracto.

Un notable ejemplo de esta tendencia al documental abstracto fue el *Ballet mécanique* (1925) del artista francés Fernand Léger y del artista norteamericano Dudley Murphy. La obra estuvo tan en boga que Léger consideró la posibilidad de abandonar la pintura para dedicarse a la cinematografía. Muchas de sus composiciones representan ejes en movimientos, palancas, péndulos, batidoras de huevos y otros utensilios. Su secuencia más célebre muestra a una mujer limpiadora que sube por el tramo de una escalera. La composición estaba montada de tal manera que justo cuando la mujer parece llegar a lo alto de la escalera, se la ve de nuevo en la parte baja. Este efecto se repite varias veces y el público concibe el acuciante deseo de ver completado el ascenso. En esta secuencia que sugiere la degradación de la labor repetida, la película tiene fuertes resonancias filosóficas.

La obra de Jean Painlevé dio a los autores de la vanguardia cinematográfica un vínculo con la ciencia. Formado como biólogo, Painlevé experimentó con la fotografía sobre la vida submarina —a veces en ritmo acelerado, a veces aminorando la velocidad del movimiento, con frecuencia amplificando mucho las formas e iluminando siempre de modo "artístico"— y produjo, con sus extrañas formas y movimientos, sorprendentes ejemplos de surrealismo de los fenómenos naturales. Comenzó su trabajo en 1928 con *La raya (Le Pieuvre), Huevas de Picón (Oeufs d'Épinoche)* y *Los erizos de mar (Les Oursins),* posteriormente conquistó gran celebridad con su *Hipocampo (L'Hippocampe*, 1934) obra para la que Darius Milhaud compuso un acompañamiento.

Muchos de estos experimentos circularon ampliamente por cineclubes. Pero en 1927 un pintor y documentalista, Walther Ruttman, produjo una obra de tal impacto que creó un nuevo género que se impuso en las salas cinematográficas.

Walther Ruttman (1887-1941) nació en Frankfurt, Alemania. Además de pintura estudió arquitectura y música y llegó a ser un exitoso diseñador de posters. Admiraba a Viking Eggeling y también se convirtió en un experimentador cinematográfico; en 1924 creó una secuencia onírica de pesadilla con halcones negros para las películas de Fritz Lang sobre la saga de los *Nibelungos*. También admiraba a Dziga Vertov y a Sergei Eiseinstein. Todas estas influencias parecieron reunirse en *Berlín: sinfonía de la gran ciudad* (*Berlin: die Sinfonie der Grosstadt*, 1927), dirigida y montada por Ruttman con fotografía de Karl Freund. Esta obra no era en modo alguno la primera película sobre una gran ciudad; entre los predecesores se contaban Kaufman y Kopalin con su *Moscú*; también había numerosos filmes breves como *Mannahatta* (1921) de los norteamericanos Paul Strand y Charles Sheeller; existía asimismo una producción anterior de un sueco que visitara Nueva York, Julius Jaenzon, *Nueva York, 1911*. Pero ninguna de estas obras engendró un legado pictórico ni ninguna suscitó tantas imitaciones como *Berlín*. Esta película inició una serie de "sinfonías de ciudades", a la que el mismo Ruttman contribuyó posteriormente con filmes sobre Düsseldorf, Sttutgart y Hamburgo.

En *Berlín: sinfonía de la gran ciudad* la palabra "sinfonía" es muy significativa. A Ruttman le interesaban los ritmos y las configuraciones. La gente forma parte de las configuraciones, pero Ruttman no presta especial interés a las personas mismas. La película pinta un día en la vida de la urbe: ese progreso desde el alba hasta el ocaso del día es el único "argumento". El filme comienza mostrando un tren que entra en la ciudad por la mañana temprano. Se trata de un comienzo extraordinariamente dinámico caracterizado por la ausencia de contenido humano. La secuencia se compone de líneas telefónicas que se agitan a lo largo del recorrido, de configuraciones cónicas de las vigas de un puente ferroviario, de rieles que se dividen y bifurcan para volver luego a unirse tales como se los ve desde la parte delantera del tren, movimientos de arriba hacia abajo, de abajo hacia arriba, de un lado a otro, de los enganches, todas estas cosas intercaladas con vistas del cambiante paisaje que pasa de su carácter rural al metropolitano e industrial. Ya en la ciudad vemos primero una toma de calles vacías y tranquilas; luego la ciudad despierta y se abren persianas, postigos, cortinas, ventanas, puertas. Gradualmente entran en acción las máquinas de todo tipo. Las máquinas constituyen uno de los principales temas y a menudo se las ve sin operadores humanos. En la secuencia de una oficina, asistimos a la frenética actividad de máquinas de escribir y teléfonos. Aquí se emplean las técnicas de montaje de Eisenstein: en medio de las llamadas telefónicas vemos a unos monos parloteando, a unos perros que se embisten. Este elemento animal y humano se da en varios puntos del filme. Edmund Meisel compuso una partitura sinfónica como acompañamiento de la película y esa música se ejecutaba en las funciones de las grandes ciudades.[23]

En Francia, el artista brasileño Alberto Cavalcanti estaba haciendo al mismo tiempo una película notablemente parecida, *Sólo las horas* (*Rien que les heures*, 1926) sobre la vida de París desde el amanecer al crepúsculo. Cavalcanti se había preparado en el Brasil para realizar la carrera de arquitecto, pero en París la cambió por la actividad de diseñador escénico, de la cual pasó luego a la experimentación cinematográfica. Su película sobre París, comenzada después del *Berlín* de Ruttman, pero terminada y presentada antes, es de factura menos severa. Tenía algunos momentos de humorismo, lo cual era raro en Ruttman. Su comienzo sugiere un ardid técnico de Vertov: elegantes damas bajan por una escalinata como si se tratara del comienzo de una película de Hollywood sobre la alta sociedad. Pero la acción se paraliza: un par de manos toma el trozo de celuloide que se ha convertido en una fotografía inmóvil y lo hace pedazos; los fragmentos se convierten en basura de una calle. Lo que Cavalcanti quiere comunicarnos es que ésta no es una película como las de Hollywood; el tema es la realidad.

A lo largo de toda la película se sugieren los contrastes que hay entre ricos y pobres, aunque no se saca de esto ninguna consecuencia: ricos y pobres son meros hilos que forman la urdimbre de la vida de la ciudad. Lo mismo que en la obra de Ruttman, aquí el diseño y la estructura son elementos dominantes. Cavalcanti superpone sobre la figura de una muchacha vendedora de periódicos un verdadero ballet, un torbellino de títulos y epígrafes de diarios. Otra de las composiciones de montaje es París vista por varios pintores; otra se desarrolla partiendo de posters. A Cavalcanti le encantan las piruetas técnicas. En un momento vemos a un caballero que come una chuleta en el almuerzo; en el centro del plato —reemplazando la chuleta— Cavalcanti presenta superpuesta la escena de un matadero. El caprichoso diseño del plato continúa siendo visible con sus mutiladas reses sangrientas. Cavalcanti pasa de un tema a otro. Presenta varias escenas compuestas y a veces lo hace bastante desmañadamente. Le falta el sentido de organización que tiene Ruttman, pero parece más genial que él.[24]

Otra sinfonía sobre la ciudad se debió también a un extranjero atraído por París. Tratábase de Boris Kaufman, hermano de Dziga Vertov y Mijail Kaufman, varios años menor que los otros dos. Durante el caos de la guerra civil rusa, los padres lo llevaron de nuevo a Polonia y unos años después el joven se trasladó a París para estudiar. Mantenía correspondencia con Mijail quien trataba de darle instrucción cinematográfica por correo. En París Boris llegó a ver una serie de películas de Dziga Vertov y vio personalmente a Dziga cuando éste, posteriormente, hizo una visita a Francia. Inevitablemente Boris se sentía inclinado a la cinematografía e hizo admirables estudios del Sena y de los Champs Elysées. Esos estudios determinaron una colaboración con un brillante y joven cineasta, Jean Vigo.[25]

Jean Vigo (1905-34), hijo de un periodista de izquierda de origen vasco que había muerto misteriosamente en la prisión, se educó en varias escuelas de alumnos pupilos. Aquejado de tuberculosis, debió instalarse en Niza, un lugar de recreo que lo fascinaba y lo sublevaba al mismo tiempo. Allí fue ayudante en un estudio fotográfico y una fuerza muy activa del cineclub de Niza. Mantenía abundante correspondencia con experimentadores cinematográficos de muchos lugares con el fin de obtener películas para sus programas del cineclub; llegó a sentirse saturado de las teorías cinematográficas y resolvió hacer él mismo sus propias películas. En 1929 invitó a Boris Kaufman a trabajar en Niza con él y de esa colaboración resultó la obra *Sobre Niza (À Propos de Nice)*, presentada al año siguiente.

Kaufman filmaba y Vigo dirigía. Con frecuencia Vigo llevaba a pasear a Kaufman en una silla de ruedas; Kaufman tenía oculta su cámara en la falda. Las sillas de ruedas no llamaban la atención en Niza y esto permitía sorprender actos inadvertidamente. Kaufman y Vigo eran adictos a este precepto de *Kino-Pravda*; si alguien se daba cuenta de que lo estaban filmando, los jóvenes interrumpían instantáneamente su rodaje. Pero al mismo tiempo Vigo deseaba un tipo de filme personal, *point de vue documenté*, como él lo llamaba. Para que el espectáculo fuera interesante, según dijo luego Vigo en París en una conferencia, el autor de tal documental debía ser "lo bastante sutil para pasar a través de una cerradura rumana y filmar al príncipe Carol mientras éste se ponía su camisa de dormir. Y lo bastante pequeño... para agazaparse debajo de la silla del *croupier*, el gran dios del Casino de Montecarlo."

En Niza estos jóvenes colaboradores no lograron deslizarse debajo de la silla del *croupier*, pero hicieron cosas bastante interesantes con ingenio. Al comienzo del filme se utiliza un expediente característico de las películas sobre sinfonías de ciudades. En un tablero de ajedrez vemos unos muñequitos en traje de etiqueta, algo así como los que se emplean en las tortas de casamiento. De pronto el rastrillo de un *croupier* los barre. A este movimiento sigue inmediatamente otro semejante con el que un barrendero barre la basura en la calle: en Niza cada tanda de turistas se convierte en la basura de mañana.

À Propos de Nice presenta muchas semejanzas con otras películas sobre ciudades, pero agrega una nota de mordaz sátira. Vigo se daba cuenta de que estaba filmando "los últimos espasmos de una sociedad que descuida sus responsabilidades hasta el punto de producirnos náuseas y hacernos cómplices en la búsqueda de una solución revolucionaria."

Vigo, utilizando siempre a Kaufman como fotógrafo, dirigió posteriormente dos brillantes películas de ficción: *Zéro de conduite (Cero en conducta)* y *L'Atalante*. Pero su primer trabajo continuó siendo un hito en la historia del documental. Vigo murió a la edad de veintinueve años.

Las sinfonías de ciudades, si bien fueron comenzadas por un pintor, suponían la contribución de todas las artes. Este era el resultado natural del fermento de los cineclubes en los que se discutía constantemente el tema de la interrelación de las artes. Los cineclubes estaban en contacto entre sí y a menudo se impulsaban según líneas paralelas unos a otros. Muchos realizadores visitaban los cineclubes, y les llevaban sus obras.

En la ciudad marítima belga de Ostende, donde trabajaban muchos artistas, un cineclub fue fundado por Henri Storck, hijo del importante comerciante de zapatos. Tarde o temprano, todo el mundo acudía a la zapatería, de manera que Storck, siendo todavía un muchacho, conocía ya a varios artistas de Ostende y consideraba la posibilidad de dedicarse a la pintura. Pero un local situado frente a la zapatería se convirtió en una sala teatral, y noche tras noche Henri se dormía en medio de las carcajadas y los sonidos del piano procedentes del otro lado de la calle; las visitas que hizo al cinematógrafo pronto lo saturaron de melodramas y comedias. Posteriormente una visita a Bruselas y a su cineclub —el primero de Bélgica— le mostró películas de otras clases. En el programa figuraba *Moana*, de Flaherty, que fue una revelación para él. Inmediatamente se dispuso a organizar el cineclub de Ostende, tarea para la cual pidió la colaboración de pintores, escultores, escritores y músicos locales, mientras pedía consejos en otros cineclubes. Comenzó a mantener una intensa correspondencia con Jean Vigo, que estaba en Niza. Por fin, en 1930, su película *Imágenes de Ostende (Images d'Ostende)* comenzó a circular por los cineclubes. Storck visitó varios de ellos para presentar su filme y así conoció a varios autores cinematográficos. En París fue aconsejado por Boris Kaufman y también conoció al joven Joris Ivens, un espíritu muy activo del cineclub de Amsterdam, llamado Filmliga, o sea liga cinematográfica.[26]

Joris Ivens administraba la rama fotográfica del negocio que su padre tenía en Amsterdam y además seguía estudios universitarios. En la Filmliga se entusiasmó primero por las películas de carácter abstracto que le eran enviadas —en algunos casos *llevadas*— desde Alemania por Ruttman, Eggeling, Richter y otros. El primer trabajo de Ivens tenía una orientación parecida. En *El puente (De Brug*, 1928) el autor se concentró en las complejas operaciones del puente ferroviario de Rotterdam. En su sección media este puente era alzado y bajado para permitir que los barcos pasaran por debajo en una operación gobernada por contrapesos. Estos movimientos y los de los abigarrados trenes, los barcos con sus resoplidos, las nubes de humo, las ondas del agua y el intenso tráfico de la ciudad extendida más allá, hacían del puente "un laboratorio de movimientos, sonidos, formas, contrastes, ritmos, y de las relaciones entre todas estas cosas". Día tras día, Ivens subía al puente durante los intervalos de la hora del almuerzo y buscaba expresivos ángulos de visión. Allí descubrió el júbilo y la recompensa de una prolongada contemplación. "Uno siempre descubre algo nuevo, el movimiento contrario de una sombra que se desliza, el significativo temblor de los cables cuando quedan en reposo o un reflejo más elocuente..."

El Puente preparó a Ivens para realizar su filme siguiente, *Lluvia* (*Regen*, 1929), una verdadera joya como estudio, que realizó junto con el escritor Mannus Franken y con ayuda de John Fernhout, conocido luego como Ferno. La película describe un chubasco que cae sobre Amsterdam, pero las tomas necesitaron cuatro meses de filmación. Con extraordinaria belleza y precisión, Ivens pinta las configuraciones hechas por la lluvia, que primero cae mansamente y luego con creciente violencia; se precipita en charcos, canalones, canales, ríos; se derrama por ventanas, paraguas, vagones, automóviles, bicicletas; se escurre por las gárgolas, los cornisas y miembros de estatuas. La película comienza modestamente, pero luego va mostrando riqueza y complejidad; vemos una gran urbe a través de la lente de la lluvia. Realizada según el género del documental pictórico, *Lluvia* fue quizás su producto más perfecto.[27]

En la última parte de la década de 1920 se produjeron otras películas de este género, largas y de cortometraje. En París se realizó *Emak Bakia* (1927) de Man Ray, construida alrededor de figuras de objetos en rotación; en Bélgica se realizó *Combate de boxeo* (*Combat de boxe*, 1927) en la que las tomas de boxeo son la materia prima para experimentos de montaje; en los Estados Unidos apareció *H_2O* (1929) de Ralph Steiner, un montaje de configuraciones acuáticas; en Alemania se realizó *Mercado en la Plaza Wittenberg* (*Markt am Wittenberg Platz*, 1929) de Wilfried Basse, en la cual la instalación y el posterior desmantelamiento de los puestos del mercado están dramáticamente comprimidos en el lapso fotográfico; en Francia, apareció *La noche eléctrica* (*La Nuit Electrique*, 1930), una pequeña sinfonía de las señales luminosas de París. Y el género continuó persistiendo aún algún tiempo.

Pero el documental de carácter pictórico tuvo sólo un breve momento de gloria. Y hay razones que lo explican. El empuje de su actividad se produjo en los últimos momentos del cine mudo. Con el advenimiento de la palabra, las imágenes mismas quedaron repentinamente rebajadas. Los juegos de movimientos y estructuras quedaron casi olvidados por el momento. Ocuparon su lugar frenéticas discusiones estéticas sobre los empleos del sonido.

Esta transformación coincidió con otra: el paso de la prosperidad al descalabro económico y a la depresión mundial. Los dos momentos de transición no dejaban de estar relacionados: el paso al cine sonoro se había iniciado como una desesperada apuesta hecha por productores que enfrentaban la ruina económica.

Las dos transiciones determinaron profundos cambios en la película documental. Durante la década de 1920, el explorador, el periodista, el artista plástico y otros experimentaron con las imágenes en movimiento, con un espíritu generalmente complaciente y optimista. Sus películas rara vez eran polémicas. Pero el colapso económico acarreó tensiones y pugnas. El combate ideológico comenzó a dominar todos los medios de comunicación. El filme documental, al adquirir el habla en ese preciso momento, estaba inevitablemente llamado a intervenir en la lucha. En el terreno del documental, el cine sonoro llegó a ser un instrumento de lucha.

Notas

1. La cita —una de las varias relaciones de este episodio— procede de un documento autobiográfico contenido en *The Flaherty Papers*, Box 59. *The Flaherty Papers* es la fuente principal de esta sección junto con *The Innocent Eye* de Calder-Marshall.

2. Todas las citas de diarios son de *The Flaherty Papers*.

3. Las cartas llevan las fechas 14 de abril y 6 de marzo de 1915. *The Flaherty Papers*, Box 15.

4. Griffith, *The World of Robert Flaherty*, pág. 38.

5. Flaherty, Robert J., "Life Among the Eskimos", *World's Work*, octubre de 1922.

6. *Theatre Arts*, mayo de 1951.

7. *Times*, Nueva York, 12 de junio de 1922.

8. Sherwood (comp.), *The Best Moving Pictures of 1922-1923*.

9. Tomado del documento autobiográfico, *The Flaherty Papers*, Box 59.

10. Véase de Brigard, *Anthropological Cinema*.

11. *Film Culture*, primavera de 1972.

12. Esta sección se basa ampliamente en Drobaschenko, *Dsiga Wertow* (edición alemana) y en Sadoul, *Dziga Vertov*. Se indican otras fuentes. En lengua inglesa hay escaso material sobre Vertov.

13. Leyda, *Kino*, págs. 138-139. Leyda trabajó un tiempo con Vertov.

14. Véase *ibíd*, pág. 163, donde se encontrará una lista de las películas ofrecidas en salas de Moscú a fines de 1922, favorecidas por la NPE.

15. *Sovietskoye Kino*, noviembre-diciembre de 1934, citado por Leyda; *Kino*, págs. 161-162.

16. Entrevista a Mijail Kaufman.

17. Sitney (comp.), *Film Culture Reader*, pág. 362.

18. Considérese el entusiasta comentario del documentalista francés Chris Marker: "Hagamos ahora el elogio de Vertov, pues si se me pidiera elegir los diez mejores documentales de todos los tiempos consideraría descabellada tal petición, pues sólo hay que elegir uno: *Una sexta parte del mundo.*" Citado por Kalue y otros (comps.), *Soujetscher Dokumentarfilm*, pág. 70.

19. Leyda, *Kino*, pág. 176. La conferencia, traducida por S. Brody, se publicó en *Filmfront*, 1935.

20. *Film Comment*, primavera de 1972, ofrece una esclarecedora discusión de David Bordwell sobre las disputas que rodean a Vertov.

21. Véase Leyda, *Films beget Films*, págs. 22-28, sobre la contribución de Shub a la evolución del film compilado.

22. Richter, "The Film as an Original Art Form", *Film Culture*, enero de 1955.

23. Manvell y Fraenkel, *The German Cinema*, págs. 45-47.

24. Véase Klaue (comp.), *Alberto Cavalcanti*, sobre diversas discusiones de *Rien que les Heures*.

25. Entrevista a Boris Kaufman. Gomes, *Jean Vigo*, págs. 55-80.

26. Entrevista a Henri Storck, Maelstaf, *Henri Storck*, págs. 5-23. La correspondencia de Vigo y Storck fue publicada en *Centrofilm*, febrero-marzo, 1961.

27. Ivens, *The Camera and I*, págs. 13-46.

3

El sonido y la furia

sempre staccato

El documental, abogado

John Grierson (1898-1972), hijo de un maestro de escuela escocés y nieto del encargado de un faro, estudió en la Universidad de Glasgow, donde ganó una distinción en filosofía moral; ya entonces estaba reflexionando sobre la cinematografía. Se daba cuenta de que el cine y otros medios populares de comunicación influían en las ideas y acciones representadas antes por las iglesias y las escuelas. Esos pensamientos fueron la principal inspiración de su vida.

Una beca de la Rockefeller Foundation le permitió ir a los Estados Unidos en 1924 para perfeccionarse en ciencias sociales. Mientras estudiaba en la Universidad de Chicago recorrió el país y entrevistó a realizadores cinematográficos, a estudiosos, a políticos y periodistas. Pero sobre todo observó en acción el crisol de razas norteamericano. Comenzaba a advertir —junto con Walter Lippmann— que las antiguas esperanzas de alcanzar una verdadera democracia resultaban ilusorias. Los problemas que debía afrontar la sociedad se habían hecho tan complejos que escapaban a la comprensión de la mayor parte de los ciudadanos; la participación de éstos se había hecho superficial, apática, carente de sentido, y a menudo inexistente.[1]

Lippmann se mostraba pesimista respecto de todo esto, pero Grierson entreveía una solución. El autor de películas documentales, al dramatizar situaciones conflictivas y sus implicaciones de una manera que tuviera sentido, podía guiar al ciudadano a través de aquella espesura. Y esa fue la misión de Grierson.

A éste no le preocupaba que tal misión supusiera asumir un papel de líder, un papel elitista. Creía que "los elegidos tienen sus deberes". Los elegidos deben no sólo explicar, sino que deben inspirar a otros. No temía la palabra "propaganda". Y hasta llegó a decir: "Considero el cine como un púlpito..."[2]

En los Estados Unidos Grierson conoció a Robert Flaherty, con quien mantuvo una tormentosa relación de odio y amor que duró toda la vida; Grierson consideraba a Flaherty como el padre del documental, pero deploraba la obsesión que éste sentía por países remotos y pueblos primitivos. Estaba determinado a hacer que "los ojos del ciudadano se apartaran de los confines de la tierra para fijarse en su propia historia, en lo que ocurría ante sus narices... el drama de lo cotidiano". En este aspecto Grierson se sentía atraído por la relevancia social de la cinematografía rusa. En Nueva York, ayudó a preparar *El acorazado Potemkin* para el público norteamericano. Esta tarea lo obligó a hacer algunos retoques en el filme y le costó algunos meses de pugna con los censores del estado de Nueva York. Su labor lo familiarizó con las técnicas de montaje de Eisenstein, técnicas que posteriormente influyeron mucho en sus propias ideas sobre el cinematógrafo.

A principios de 1927, Grierson regresó a Inglaterra; allí visitó a sir Stephen Tallents, director de la Empire Marketing Board, a quien le pareció hombre "rebosante de ideas". La Empire Marketing Board se proponía consolidar el imperio británico promoviendo el comercio y afianzando la unidad entre sus diversas partes; lo hacía valiéndose de posters, folletos, exposiciones. Grierson opinaba que el próximo paso debía ser el cinematógrafo, y Tallents ya compartía esa misma opinión. Sólo que para llevar a cabo el proyecto era necesario tener el acuerdo del secretario de finanzas del Tesoro, Arthur Michael Samuel, que era considerado la autoridad máxima en materia de industria del arenque, pero que se oponía francamente al cinematógrafo. Como era característico en él, Grierson abordó de frente el problema. En la reunión con el secretario recomendó la producción inmediata de una película sobre la industria del arenque. Lo cierto es que logró una asignación de 2.500 libras con las que produjo y dirigió su primer filme, la película muda de 50 minutos *A la deriva* (*Drifters*), con fotografía de Basil Emmott. La obra fue premiada por la Sociedad Cinematográfica de Londres en 1929.

Esa sociedad, que impulsaba el movimiento de los cineclubes, se había formado en 1925. Los programas de los años anteriores sugerían un concepto del arte por el arte mismo en cuanto a orientación cinematográfica, como lo indicaban las películas *Mannahatta, Berlín: Sinfonía de la gran ciudad* y *Rien que les Heures*. El programa del 10 de noviembre de 1929 representaba un cambio de orientación. La atracción principal era la versión preparada por Grierson de *El acorazado Potemkin* y como complemento, *A la deriva*. Por decisión de la censura británica se prohibió la exhibición de *El acorazado Potemkin* en las salas públicas, pero no en la de la Sociedad Cinematográfica de Londres, que era un grupo privado. A medida que los filmes se orientaban a tratar cuestiones más conflictivas, esa condición privada hacía que la sociedad fuera un lugar en el que se podían ver películas prohibidas, generalmente de izquierda, a veces rusas. Los miembros de la Sociedad Cinematográfica de Londres ya tendían a ser izquierdistas y esa tendencia se acentuó aún más durante los años de la depresión; lo mismo ocurrió con los cineclubes de muchos países.

La exhibición de *El acorazado Potemkin* resultó un triunfo total; por otro lado, algunos miembros de la Sociedad Cinematográfica de Londres se sintieron más impresionados por *A la deriva*. Realizada con vigor e imaginación —muchos creían ver en ella la influencia de Eisenstein, aunque su estilo era menos rígido—, la película muestra con gran vivacidad el trabajo diario realizado en las pesquerías de arenque y lo hace de una manera que despertó admiración en el público. En ella no se expone ninguna idea doctrinaria radical; pero el hecho de que trabajadores británicos —virtualmente ignorados por la cinematografía inglesa, salvo para presentarlos como material de comedia— fueran los héroes daba a la obra una fuerza casi revolucionaria. Dentro de la cinematografía británica, nutrida de elementos trillados y artificiosos, *A la deriva* era un soplo de salobre aire marino. La película continuó circulando con éxito por las salas.

A la deriva mostraba claramente hasta qué punto Grierson se apartaba de Flaherty. Las pesquerías de arenque, como nos lo dice un intertítulo, evocaban generalmente antiguas aldeas exquisitamente arcaicas; los hombres aún vivían en esas viejas aldeas, pero mientras tanto, la actividad pesquera se había convertido en "un poema épico del vapor y del acero". Grierson sólo nos ofrece brevísimas vistas de esas aldeas arcaicas ; sus ojos se concentran en el vapor y el acero. Flaherty habría tomado una decisión diferente. En medio del agitado mar y del balanceo del barco, Grierson nos muestra con vivos detalles "el trabajo en equipo del hombre y la máquina". Las escenas finales nos pintan una subasta de las presas cobradas, realizada en un muelle. El negocio del arenque se proyecta al comercio internacional, "un mercado mundial". Grierson debe de haber pensado en la Empire Marketing Board cuando redactó el título final: "Y así llega a los confines de la tierra la cosecha del mar".

El éxito de *A la deriva* determinó una nueva actividad para Grierson. En lugar de dirigir futuros filmes, se convirtió en un organizador creativo. En la Empire Marketing Board reunió a un grupo de jóvenes sin experiencia y los convirtió en un equipo que hubo de llamarse EMB Film Unit [Unidad Cinematográfica de la Empire Marketing Board], consiguió fondos para su funcionamiento y enseñó a los jóvenes lo que sabía, sin dejar de protegerlos fanáticamente contra toda interferencia burocrática. Que todo esto exigía un tipo de especial de talento puede comprobarse en lo paradójico de la posición de Grierson. Su mandato y sus recursos procedían de fuentes interesadas en consolidar el imperio británico. Esta era la posición de la Empire Marketing Board y de otras entidades tales como la Junta de Propaganda del Té de Ceilán, que dieron apoyo a proyectos específicos. Casi sin excepción, los empleados de Grierson se inclinaban al socialismo y eran activistas inspirados en *A la deriva* y *El acorazado Potemkin*. Después de *A la deriva* se reunieron bajo la bandera de Grierson.

En cierto sentido, todos estaban aprendiendo juntos. El personal de la EMB Film Unit creció, de dos personas que tenía en 1930, a más de treinta en 1933. La mayor parte de los jóvenes empleados tenía poca experiencia profesional o carecía completamente de ella. En el caso de Edgar Anstey, Arthur Elton, Stuart Legg, su principal preparación había sido observar la pantalla de la Sociedad Cinematográfica de Londres. Paul Rotha, miembro de la Sociedad Cinematográfica desde su comienzo, ya era un erudito de la cinematografía que había escrito *El cine hasta ahora* (1930), pero no había producido ni dirigido ninguna película. Basil Wright había hecho un experimento de vanguardia inspirado en Vertov. Todos estos hombres tenían poco más de veinte años. El propio Grierson, que como antecedente tenía únicamente *A la deriva*, no aventajaba mucho a su personal ni en experiencia ni en edad. Sin embargo, inmediatamente asumió la posición de un soberano absoluto entre ellos y los dominó con su "feroz benevolencia". Era realmente "el jefe".

Entregado a activas negociaciones para conseguir patrocinadores y financiación, Grierson no dejaba por eso de revisar cuidadosamente el trabajo de sus colaboradores y los proyectos en marcha. El examen de una secuencia o de un trabajo de montaje solía ser causa de situaciones espinosas. Por ejemplo, el inexperto director comunicaba al asistente de Grierson, el señor J. P. R. Golightly de meliflua voz, que el material estaba listo y que él aguardaría en la sala de proyecciones. Al cabo de un rato, Grierson entraba precipitadamente en la sala y tomaba asiento. "Vamos, adelante". Se concentraba en la película de manera total y luego soltaba una rápida retahíla de observaciones que iban desde la correcta elección de la lente hasta consideraciones de naturaleza filosófica. A menudo las expresiones de aliento se mezclaban con severas reprimendas. "Anstey, aquí ciertamente ha metido usted la pata". (Siempre se dirigía a sus colaboradores llamándolos por el apellido.) Una vez señaladas las fallas, Grierson dejaba que el propio director buscara las soluciones y cuando éste las encontraba no le escatimaba elogios. "¡Genial, esta vez se ha lucido usted!" El personal, constituido por novatos, parecía acoger de buen grado aquella tiránica supervisión, aun cuando a veces fuera brutal.[3]

La atmósfera del estudio era extrañamente monástica. Las horas de trabajo no tenían límites. Los miembros del personal pensaban que el casamiento era un tabú y a Grierson se le ocultaba la existencia de novias o amiguitas. Sin embargo, el mismo Grierson llegó a enamorarse de Margaret Taylor, hermana de uno de los colaboradores, y se casó con ella, por más que se mantuviera aquella relación en secreto durante dieciocho meses. La esposa iba a trabajar al estudio, pero los miembros de la pareja nunca llegaban ni salían juntos. Harry Watt, que se unió al grupo en 1932, consideraba que Grierson era una especie de "sacerdote presbiteriano". Otro miembro del equipo, William Coldstream, sospechaba que la preferencia por los temas laborales y los esfuerzos gremiales —en los que nunca se traslucía ese intimismo propio de las películas de Flaherty— tenía algo que ver con el fastidio que sentía Grierson por las cuestiones personales. Sin embargo, Grierson y su personal se pasaban horas enteras en la taberna bebiendo y charlando. En cierto modo, esas reuniones eran verdaderos seminarios, coloquios sesudos y llenos de sagaces observaciones.[4]

Equipada al principio con elementos muy precarios, la EMB Film Unit tuvo que afrontar en seguida los problemas del cine sonoro. Para dar prestigio a la unidad y para que se instruyera su personal, Grierson contrató a dos célebres figuras del mundo cinematográfico. De Francia llegó el brasileño Alberto Cavalcanti, quien resultó muy valioso con sus experimentos de cine sonoro. Desde América llegó Robert Flaherty para filmar *Gran Bretaña industrial* (1933). Sobre la participación de Flaherty, Grierson hubo de decir posteriormente: "La suma de dinero destinada al trabajo de Flaherty alcanzaba a 2.500 libras, de modo que probablemente yo lo habría despedido en el momento en que el gasto llegara a 2.400 libras. El trabajo terminó ajustándose al presupuesto de 2.500 libras."[5] En realidad el grupo hizo varias películas sobre la base de las tomas de Flaherty. Pero todas ellas mostraban más el sello de Grierson que el del norteamericano.

Grierson exhortaba a su personal a que evitara todo "esteticismo". Les decía que en primer lugar ellos eran propagandistas y sólo en segundo lugar autores de películas. Poseía la singular capacidad de infundir entusiasmo por el ideal de la propaganda, vital y necesaria, con miras a promover la educación de la ciudadanía y en procura de una vida mejor. A muchos de los miembros del personal les bastaba con saber que, como ocurría en *A la deriva*, su trabajo estaba dando una nueva dignidad a la clase trabajadora. "Todas las películas que hacíamos", dijo Harry Watt, "tendían a dar una imagen del trabajador muy ajena a la forjada por la actitud capitalista, victoriana y eduardiana". Al enfocar los conflictos desde el punto de vista del obrero, algunas películas —tales como *Problemas domésticos* (1935) y *Cara de carbón* (*Coal face*, 1936)— parecían una nota de protesta que mostraba la urgente necesidad de una reforma. Sobre este particular Watt pensaba que el gobierno sospechaba de ellos y que todos vivían "con el corazón en la boca. No todos éramos comunistas, pero todos éramos socialistas y estoy seguro de que teníamos expedientes policiales". Aparentemente, los miembros del equipo de Grierson fueron observados durante un tiempo por un agente de los servicios secretos disfrazado de aprendiz montador de películas. Semejante atmósfera les hacía cobrar conciencia de las limitaciones a que podía estar sujeto el patrocinio gubernamental, tema favorito de las consideraciones de Grierson. Con todo, el centro emocional del equipo continuaba siendo la defensa de las fuerzas laborales, a las que se trataba de dar el lugar apropiado.

El patrocinio oficial respondía a diferentes razones. Años después, Grierson hubo de explicarlo en los siguientes términos:

> Cuando llegó el momento de presentar la industria, no como algo feo, sino como algo que entrañaba belleza, para que la gente pudiera aceptar su propia personalidad industrial y no se rebelara contra ella, como ocurrió a fines del siglo XIX, ¿quién tomó la iniciativa de señalar el aspecto bello de la industria? El gobierno británico, que lo hizo como una medida política.[6]

Que la finalidad fuera fomentar la formación de una clase trabajadora más dócil era algo que habría sorprendido a los miembros del equipo fílmico. Grierson evitaba semejantes problemas colocándose firmemente entre patrocinadores y artistas.

Pero esta ambigua relación está implícita en varias de las películas del grupo. El ejemplo más notable quizás sea *Canto de Ceilán* (*Song of Ceylan*, 1935), dirigida, filmada y montada por Basil Wright con la asistencia del inexperto adolescente John Taylor.

El filme se divide en cuatro partes: 1) Buda, 2) La tierra virgen, 3) Las voces del comercio y 4) El ropaje de un dios. Weight sentía una entusiasta simpatía por las gentes de Ceilán y expresó su admiración a lo largo de toda la película. La Junta de Propaganda del té de Ceilán patrocinó y financió la empresa, pero el comercio del té no aparece en la película hasta la tercera parte, cuando las actividades comerciales se presentan en la banda sonora.

Las dos primeras partes, que pintan al pueblo de Ceilán y su herencia cultural, tienen especial interés. Para acompañar escenas de extraordinaria belleza, Wright utiliza pasajes tomados de un libro de viajes de 1680 escrito por Robert Knox. De esta manera pone dramático énfasis en la antigüedad de la cultura de Ceilán: hasta oímos antiquísimas palabras que todavía se usaban en la Ceilán gobernada por los ingleses. Y esas palabras se entrelazan con la acción filmada:

> COMENTARIO: ... Pero la labranza representa la ocupación principal de la gente. Los mejores hombres se dedican a ella; nadie considera una desgracia trabajar para sí mismo sus propias tierras, pero trabajar contratado por otro se considera una gran ignominia, de suerte que son muy pocos los que trabajan en tales condiciones. Los de Ceilán son hombres muy activos, ágiles y de gran ingenio; ellos mismos hacen y confeccionan todos los objetos de que tienen necesidad, salvo la herrería, y lo cierto es que todos ellos se construyen sus propias viviendas.

En la tercera parte continuamos viendo personas apuestas, sólo que aquí se presenta el comercio en la banda sonora con un montaje de voces; oímos los precios del té en el mercado, encargos telefónicos, montos de facturas, consultas por correo. La secuencia termina con la expresión: "su muy seguro servidor, su muy seguro servidor, su muy seguro servidor". La impresión dominante es la del comercio que irrumpe en un ambiente sereno y amable.

En la cuarta parte, por fin, el comercio aparece visualmente en escenas de barcos, muelles y operaciones de carga. Vemos aquí hileras de personas con sus cargas. Tal vez —o tal vez no— recordemos entonces las palabras de Robert Knox: "pero trabajar contratado por otro se considera una gran ignominia..." Cerca del final de la película retornamos a un tema de la primera parte: la exaltación de la belleza de Buda. Pero lo que las imágenes nos llevan a contemplar es la belleza de la gente de Ceilán.

Canto de Ceilán ejemplificaba la atmósfera de trabajo en que se movía la unidad cinematográfica y en la que cada uno podía desempeñar cualquier tarea. Entre las "voces del comercio" registradas en la banda sonora se contaban las voces de Cavalcanti, Grierson, Legg y Wright.[7]

Lo mismo que *A la deriva*, *Canto de Ceilán* conquistó entusiastas aplausos en la London Film Society y luego continuó exhibiéndose con éxito en diferentes salas. Es posible que los de la Junta de Propaganda del Té de Ceilán estuvieran muy complacidos con la obra: la película los presentaba como fervientes admiradores de los ceilaneses y de su cultura. Además ponía de relieve la parte que tenía el té como vínculo imperial. Para otros, en cambio, sugería la idea de la explotación del hombre. Sin lugar a dudas, ese filme hizo conocer en todo el mundo el naciente movimiento del documental británico.

En 1934 se disolvió la Empire Marketing Board y la unidad fílmica se trasladó al General Post Office [Correo Central] para convertirse en la GPO Film Unit. *Canto de Ceilán*, que había comenzado con el patrocinio de la EMB, se completó como un proyecto de la GPO. Ahora la tarea de la unidad consistía en mostrar la vida que animaba las actividades del correo. Pero el Correo Central era en realidad una especie de ministerio de comunicaciones encargado también del desarrollo de la comunicación inalámbrica en todas sus formas, incluso las transmisiones de radio y de televisión. Al considerar la situación, Grierson estimaba que se imponía indagar a fondo la parte que desempeñaba la comunicación en la sociedad moderna, y éste llegó a ser uno de sus temas favoritos.

De esta postura nació otra de las famosas obras del equipo, *Correo nocturno* (*Night Mail*, 1936), dirigida por Harry Watt y Basil Wright. También aquí los temas dominantes eran la pericia de los obreros y la importancia de sus funciones. Lo mismo que en *Canto de Ceilán*, la parte sonora se encontraba en una fase de experimentación y Cavalcanti, en su condición de supervisor del sonido, parece haber contribuido mucho a consolidar el resultado final; una banda de sonido con un texto versificado se había intentado en *Cara de carbón* con muy poco éxito; la narración de *Correo nocturno*, de ritmo ágil y veloz, escrita por W. H. Auden con música de Benjamin Britten, obtuvo enorme éxito y se convirtió en un modelo del que salieron no pocas imitaciones. La película se montó de conformidad con el ritmo de su banda sonora. Un poema lírico celebraba la llegada del correo a hogares y oficinas del norte de Inglaterra y Escocia. Por su espíritu y estilo, *Correo nocturno* es un clásico de permanente interés.

Otro experimento con la banda sonora que anticipó muchas cosas fue el realizado en *Problemas domésticos* (*Housing Problems*, 1935), película dirigida por Edgar Anstey y Arthur Elton. La Compañía de Carbón y Luz de Gas patrocinó el proyecto persuadida por Grierson de que demoler los desamparados barrios bajos y reemplazarlos con viviendas financiadas por el gobierno —una demanda fundamental del Partido Laborista— eran medidas que inevitablemente acarrearían la modernización de esos lugares y aumentarían el consumo de gas. La compañía financió pues una película que constituía la clara manifestación de una protesta.

El procedimiento de producción era nuevo. En lugar del comentarista o narrador, característico de los documentales de Grierson, aparecían como voceros los propios moradores de los miserables barrios. El horror mezclado con cierta dosis de humorismo producía fuerte impacto. Por lo menos uno de los personajes —una señora que nos habla de sus épicas batallas contra las ratas— nunca había visto antes una película, pero se daba cuenta de que ahora tenía la oportunidad de comunicar sus problemas a un vasto público. Arthur Elton ya se había valido de esta clase de testimonio directo en una película anterior que hiciera para el Ministerio de Trabajo, *Trabajadores y trabajo* (*Workers and Jobs*, 1935). Pero *Problemas domésticos* mostraba más claramente los valores potenciales de este recurso tan abundantemente usado después en la televisión.

A medida que crecía la unidad fílmica se iban formando nuevas y numerosas ramas: así nacieron la Strand Film Unit que tenía a Paul Rotha como director, la Realist Film Unit, dirigida por Basil Wright, la Shell Film Unit dirigida por el mismo Grierson, que prestaba asesoramiento a todas. El apoyo gubernamental había sido el punto de partida, pero muy pronto se agregaron los patrocinios de compañías privadas para realizar varias películas. Durante toda la década de 1930, el "movimiento" conservó su cohesión y continuó mirando a Grierson como a su padrino y reuniéndose en tabernas para conferenciar. Mientras tanto, las películas nacían en una corriente ininterrumpida: *La voz del mundo* (1932) de Elton, *Contacto* (1933) de Rotha, *El dragaminas* (1934) de Anstey, *BBC: la voz de Gran Bretaña* (1935) de Legg, *El astillero* (1935) de Rotha, *Lo suficiente para comer* (1936) de Anstey, *La amenaza del humo* (1937) de John Taylor, *Ellos hicieron el país* (1938) de Mary Field, *Mar del Norte* (1938) de Watt, *Transferencia del poder* (1939) de Elton, etcétera.

La influencia del movimiento, tanto en el país como en el extranjero, se intensificaba por las conferencias y escritos, especialmente de Grierson y Rotha. El libro de Rotha *Documentary Film* (1935) se publicó en varias traducciones. Revistas tales como *Sight and Sound*, *Cinema Quarterly* y la de Grierson, *World Film News*, fomentaban el proceso.

Al principio, los miembros de la unidad fílmica no estaban de acuerdo sobre si convendría esforzarse para conquistar un lugar en el mundo de las salas de espectáculos o si era mejor establecer un sistema propio sobre la base de cineclubes, escue-

BIBLIOTECA DEL INSTITUTO NACIONAL DE
CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

las, iglesias, bibliotecas y firmas comerciales. En última instancia, hicieron ambas cosas. Películas sobresalientes, como *Canto de Ceilán* y *Correo nocturno*, se exhibieron profusamente en las salas públicas; por otro lado, la distribución en otras instituciones, alentada por el surgimiento de la película de 16 mm, comenzó a cobrar cierta importancia.*

Las divergencias que separaban al apóstol Grierson y al maestro Flaherty eran cada vez más manifiestas y a menudo Grierson se refería a ellas. Solía rendir tributo a Flaherty, pero luego, con un tajante comentario, demolía al maestro. En una típica declaración suya, Grierson manifestó:

> Flaherty ha sido uno de los grandes maestros cinematográficos y cada uno de nosotros se ha enriquecido con su ejemplo, pero he de agregar que se habría enriquecido mucho más si se hubiera abstenido, en definitiva, de seguirlo...

Comentarios de este género —tanto de Grierson como de sus discípulos— se hicieron más frecuentes después de la aparición de una nueva película de Flaherty, *El hombre de Aran* (*Man of Aran*, 1934). La visita que Flaherty hizo a Inglaterra le permitió comenzar a trabajar de nuevo mediante un contrato con la Gaumont británica que le daba plena libertad de acción y le ofrecía un tema de su gusto. El escenario eran las desoladas islas Aran situadas en las inmediaciones de Irlanda y barridas por increíbles tormentas y olas; el tema, la lucha para sobrevivir. Lo mismo que en Samoa, Flaherty contó con la ayuda de su esposa Frances y de su hermano David, además del asesoramiento de técnicos. John Taylor, que se había formado con Grierson, se unió al grupo. El trabajo de laboratorio se realizaba en el mismo lugar, en la antigua casa de piedra de un embarcadero. La película fue supervisada por John Goldman y la partitura pertenecía a John Greenwood.

Flaherty y su grupo pasaron casi dos años en las islas Aran. El resultado fue una película profesionalmente mucho más

---

* En la historia de la cinematografía se reconoció desde temprano la necesidad de una película menos voluminosa que la de 35 mm. Los fabricantes presentaron equipos de 9,5 mm, de 11 mm, de 15 mm, de 16 mm, de 17,5 mm, de 21 mm, de 22 mm y de 28 mm, pero en el caos de la competencia, ninguno de ellos logró imponerse. En 1923, Eastman, Bell and Howell, junto con Victor Animatograph, convinieron en estandarizar el tipo de películas de 16 mm no inflamable; otras compañías siguieron el ejemplo, lo cual permitió comenzar el lento progreso de la película de 16 mm.

"pulida" que *Nanook, el esquimal* y *Moana*, y rebosante de verdadera grandeza épica. Los "acariciadores" movimientos de la cámara de Flaherty sobre el paisaje y la gente suscitaron la admiración de Paul Rotha y otros. Con lentes de largo alcance, Flaherty seguía hasta en los menores detalles las peligrosas maniobras de barquichuelos agitados por montañas de olas, a veces a distancias de varios centenares de metros de la posición de la cámara, situada en el acantilado. Más tarde se agregaron a la película elementos sonoros de gran efecto. También se sincronizaron posteriormente fragmentos de diálogos que, casi perdidos en medio del rugir del viento y de las olas, se utilizaron con excepcional destreza como un efecto sonoro adicional. Junto con estos valores de producción, aparecían otros elementos que ya eran familiares en Flaherty. Este, lo mismo que en *Nanook* y *Moana*, concentraba su atención en un pequeño grupo humano y también aquí un niño desempeñaba un importante papel. Una vez más se muestra asimismo un retorno al pasado, pues hacía muchas décadas que los isleños de Aran no daban caza al tiburón gigante con arpones y desde pequeñas barcas; Flaherty contrató a un experto para que les enseñara la antigua manera de hacerlo, lo cual exponía a los isleños a no pocos peligros que sin embargo ellos aceptaban de buen grado. "Que Dios bendiga la faena", decían. Frances Flaherty recordó después: "De todo corazón se pusieron a nuestra disposición y vivían junto con nosotros los altibajos de la filmación. Así respondían al modo de ser de Bob." Pat Mullen, un isleño que les servía de intérprete se expresó así: "[Flaherty] me conquistó y me ganó por entero el alma".[8]

El hombre de Aran obtuvo el primer premio en el festival cinematográfico de Venecia; muchos lo consideraron un gran filme, el mejor de Flaherty. Los detractores —especialmente Grierson y su grupo— se preguntaban cómo era posible que, en medio de una crisis económica mundial, Flaherty ignorara el contexto social en que se debatían los isleños de Aran. ¿No se daba cuenta Flaherty de los males que acarreaban los ausentes terratenientes? A pesar de toda su artesanía fílmica, la película le parecía a Paul Rotha "un reaccionario retorno al culto de lo heroico". Decía Rotha que los personajes de Flaherty eran "como figuras de cera que representaban en su actuación las vidas de sus abuelos". Y agregaba: "Seguramente tenemos el derecho de creer que el género documental, el más viril de todos los tipos de cine, no debería ignorar los vitales conflictos sociales de este año de gracia." Para muchos, *El hombre de Aran* era una continuación indebida de un período anterior.[9]

En unos pocos años, Grierson y su movimiento habían cambiado lo que podía esperarse que fuera el "documental". Un documental de Flaherty era un largometraje que presentaba en primeros planos a un grupo de personas que vivían en remotos lugares pero que resultaban familiares a causa de su humanidad. Lo característico de los documentales de Grierson estaba en el hecho de que se referían a impersonales procesos sociales; generalmente se trataba de cortometrajes acompañados por "comentarios" que articulaban un punto de vista, una intrusión que para Flaherty era un anatema. El modelo de Grierson se difundía cada vez más.

En 1939, cuando ya se vislumbraba la guerra, el Imperial Relations Trust envió a Grierson al Canadá para que aplicara su talento de organizador en otra parte del imperio; el resultado de ese viaje fue la National Film Board de Canadá. Posteriormente se lo envió en análogas misiones a Australia y Nueva Zelanda.

Grierson ya había desempeñado un papel capital en la cinematografía británica, papel que de curiosa manera era bien representativo de su época. Había propiciado la producción de películas pro laboristas con un patrocinio conservador. Años después y en una visión retrospectiva, Grierson consideraba que "*Correo nocturno* y *Problemas domésticos* eran las películas de un régimen conservador que gradualmente se estaba haciendo socialista..." Difícilmente habría dicho semejante cosa en su momento.[10]

La politización del documental no constituía una innovación de Grierson; era un fenómeno mundial, un producto de los tiempos. En Alemania, esa politización asumió una forma diferente con resultados muy distintos.

Tan pronto como Hitler llegó al poder en 1933, su ministro de Ilustración Popular y Propaganda, Joseph Goebbels, un hombre de treinta y seis años, comenzó a dar pasos para reducir a su control todos los medios de comunicación. Por razones políticas o raciales numerosos empleados fueron despedidos; muchos de ellos emigraron al extranjero y fueron reemplazados por adeptos nazis. En octubre de 1933, cualquiera que se dedicara a actividades de difusión debía obtener de Goebbels la correspondiente licencia. Al proclamar que la censura sería positiva y no meramente negativa, el ministro se hizo cargo poco a poco de todos los aspectos de la producción, de la distribución y de la exhibición.[11]

En Alemania, como en muchos otros países, los cineclubes habían funcionado independientemente de las reglas de la censura. Goebbels abolió esa prerrogativa y diezmó los cineclubes. En la nueva Alemania no habría ningún movimiento cinematográfico independiente.

Como consecuencia de tales medidas, en la Alemania nazi comenzó a registrarse una rápida y catastrófica decadencia de la cinematografía. Pero hubo una excepción: la obra de una mujer genial que —debido a circunstancias extraordinarias— floreció fuera del dominio de Goebbels.

Leni Riefenstahl fue bailarina antes de ser actriz y estrella de cine excepcionalmente hermosa antes de ser directora de películas. Como estrella y directora de películas de ficción, Leni estaba especialmente vinculada con "los filmes de montaña", un género alemán con frecuencia comparado con los westerns norteamericanos. El marco general exaltaba el heroísmo y la virtud y tenía resonancias míticas. Para una nación en alto grado industrializada, los nebulosos picos de los montes, las rumorosas corrientes de agua y los torrentes evocaban un contacto con las fuerzas primordiales que a veces se remontaba a la mitología teutónica. Entre las obras de éxito en que aparecía Leni se contaban *La montaña sagrada (Die Heilige Berg*, 1926), *El infierno blanco de Piz Palu (Die Weisse Hölle von Piz Palu*, 1929) y *La luz azul (Das Blaue Licht*, 1932) que ella misma dirigió.[12]

Un ferviente admirador de Rienfenstahl era Adolf Hitler, quien la convocó en 1933 a una entrevista. Ocurrió esto pocos meses después de haber obtenido Hitler poderes dictatoriales y justo dos días antes de la reunión anual del Partido Nacional Socialista de Trabajadores Alemanes, esto es, del partido nazi.

Según la versión de Leni, Hitler le preguntó cómo marchaban los trabajos, a lo que ella replicó: "¿Qué trabajos?" Hitler explicó que meses atrás había mandado a su ministro de propaganda a que la contratara para hacer un filme sobre aquel mitin. Leni no tenía ninguna noticia sobre semejante proyecto, pero Hitler insistió en que debía poner manos a la obra y componer lo que pudiera. Sin tiempo de hacer preparativos, Leni reunió un equipo y varios asistentes y se dirigió presurosa al lugar de la manifestación. Una serie de impedimentos burocráticos —causados, como ella pensaba, por un Goebbels resentido y pasado por alto— convirtió aquella experiencia en una verdadera pesadilla. Pero así y todo, Leni logró completar el cortometraje *Victoria de la fe* (*Sieg des Glaubens*, 1933), financiado por el partido nazi.

Agotada, viajó a España con la intención de filmar otra película, pero enfermó y debió pasar dos meses en un hospital de Madrid; estaba segura de que su enfermedad era una consecuencia de los sinsabores que Goebbels le había causado. El resentimiento de ambos se convirtió en mutua y evidente enemistad.

Cuando Leni estuvo de regreso en Alemania, Hitler se puso de nuevo en contacto con ella. Deseaba que la directora hiciera una película sobre la concentración del partido nazi que tendría lugar en 1934, y que el filme fuera un anuncio y una demostración ante el mundo entero del renacimiento alemán. Para realizar la película, la autora dispondría de todo el tiempo necesario y de los recursos pertinentes.

Leni puso excusas, sugirió que se encargara ese trabajo a Walter Ruttman, el creador de la famosa *Berlín: Sinfonía de una gran ciudad*, y hasta conversó con Ruttman sobre el proyecto. Aunque políticamente inclinado hacia la izquierda, Ruttman anhelaba realizar el proyecto y trazó planes. Pero Hitler insistía en que debía ser Leni Riefenstahl quien lo llevara a cabo. Por fin, ella consintió en hacerse cargo de todo con la condición de que ni Hitler ni Goebbels ni ningún otro interfiriera en su trabajo ni viera la película hasta que estuviese terminada. Por lo visto el trabajo se realizó según estos términos. La UFA —Universum Film Aktiengesellschaft— dispuso un amplio presupuesto y también se encargó de la distribución de la película.

Leni Riefenstahl se puso inmediatamente a trabajar. Nunca antes se había dado semejante movilización y despliegue de recursos humanos y de maquinarias. Antes de que pasara mucho tiempo, la directora reunió un personal de 120 colaboradores entre los que se contaban dieciséis camarógrafos principales con sus asistentes y técnicos. Treinta cámaras y cuatro camiones con equipos para registrar el sonido debían intervenir en las operaciones. A Leni se le asignaron veintidós automóviles con sus respectivos choferes y fuerzas policiales uniformadas. Ella consideraba que todos debían vivir en Nuremberg —el lugar del encuentro y la manifestación— durante la semana en que se habían programado los acontecimientos, es decir, del 4 al 10 de septiembre de 1934. Pero allí todos los hoteles estaban atestados de visitantes. A Nuremberg acudió más de un millón de personas, lo cual triplicaba su población normal. Un prominente jefe nazi, Julius Streicher, poseía en la ciudad un vasto edificio y lo ofreció a Leni. Esta, al hacer una visita de inspección a la casa, quedó sumamente decepcionada pues se encontró ante una serie de habitaciones vacías, sin muebles, sin agua, sin luz eléctrica, ni teléfonos. Pero al cabo de cuarenta y ocho horas se realizaron verdaderos milagros: dormitorios bien instalados y amueblados para los 120 miembros del personal, oficinas, salas de conferencias, cuartos oscuros para revelar y hasta se instaló una pequeña central telefónica; además las cocinas y comedores estaban perfectamente provistos de su correspondiente servidumbre.[13]

Mientras tanto, con incontenible impulso y con un gran sentido de los detalles, Leni Riefenstahl —que tenía entonces treinta y dos años— determinaba los lugares en que debían situarse las cámaras y los movimientos de todo su personal; siguiendo instrucciones suyas, el municipio de Nuremberg construyó en una escala sin precedentes puentes especiales, torres, rampas. En el Luitpoldhain se instaló un ascensor eléctrico que permitía a un camarógrafo elevarse a 40 metros de altura en cuestión de segundos. Junto a la plaza Adolf Hitler se construyó una rampa en el nivel de un segundo piso a fin de que una cámara pudiera seguir los movimientos de las tropas en marcha mientras, por otro lado, se las filmaba desde los alto. Leni disponía de un camión de bomberos y desde los treinta metros de altura a que llegaba su escalera extensible un camarógrafo podía remontarse sobre los tejados y monumentos de Nuremberg, muy por encima de las tropas que marchaban con sus banderas. Otras empresas de servicios públicos también pusieron a disposición de la directora vehículos equipados con escaleras extensibles.

Prever el desarrollo de los sucesos y calcular la manera de cubrirlos cinematográficamente eran operaciones que marchaban juntas. En un campo, debía desarrollarse un inmenso desfile de hombres portadores de palas —las fuerzas del trabajo— que marcharían ante Hitler y que se formarían luego en un orden perfecto para escuchar el discurso del líder, una exaltación al trabajo. Se habían instalado rieles especiales para las cámaras, a fin de que éstas pudieran filmar a los hombres desde el interior de sus filas. Se había construido una plataforma en el lugar preciso en el que aquellos hombres presentarían su saludo al Führer al alcance de la vista. Había cámaras en los techos altos de la ciudad, en los campanarios de las iglesias y también en las zanjas laterales de los caminos de acceso. Todos los camarógrafos habían recibido uniformes de tropas de elite, pues el jefe de la plana mayor opinaba que la presencia de hombres con ropas civiles restaría "solemnidad a la ocasión".

Cuando las muchedumbres comenzaron a entrar en Nuremberg, los camarógrafos de Leni Riefenstahl actuaron desde sus fantásticas escalerillas, rampas y torres.

Posteriormente se publicó un informe sobre todos estos hechos con un texto atribuido a Leni Riefenstahl en el que se rendía tributo a Hitler.

> El Führer ha reconocido la importancia de la cinematografía. ¿En qué otro lugar del mundo se han reconocido con visión de tan vasto alcance las potencialidades del cinematógrafo para obrar como cronista e intérprete de los sucesos contemporáneos?...
>
> El hecho de que el Führer haya elevado la producción fílmica a tal grado de preeminencia atestigua su profética conciencia del sugestivo poder de esta forma de arte. Estamos familiarizados con los documentales. Los gobiernos los encargan y los partidos políticos los usan para sus propios fines. Pero la creencia de que puede suscitarse una vigorosa experiencia, verdadera y genuinamente nacional, por obra del cine, es una creencia que tiene su origen en Alemania.[14]

De acuerdo con sus propias declaraciones, Leni Riefenstahl estaba en aquel momento deslumbrada por la figura de Hitler, aunque detestaba a muchos personajes que lo rodeaban. Lo cierto es que Hitler la había colocado como cineasta en una posición única dentro de la historia del cine.

Leni no inventaba las acciones que captaban sus cámaras y consideraba que su tarea consistía en llevarlas a la pantalla con el máximo impacto.

Durante la semana de filmación, coordinó todos los elementos de que disponía con un ímpetu casi maniático y una severa disciplina. Luego se tomó meses para ajustar el montaje.

Herbert Windt contribuyó con una partitura de estilo wagneriano. El resultado final, *El triunfo de la voluntad (Triumph des Willens)* fue presentado en marzo de 1935 e inmediatamente se lo reconoció como una obra maestra... de gran inspiración para algunos, siniestra y aterradora para otros. El festival de cine de Venecia le otorgó la máxima distinción; lo mismo ocurrió en el festival de París.

Los anuncios previos del filme declaraban:

> Producida por orden del Führer
> Dirigida por Leni Riefenstahl*

El triunfo de la voluntad no tiene comentarios orales; la autora consideraba "enemigo del cine" cualquier tipo de comentario. La verbalización se reserva para los discursos de Hitler y otros líderes nazis. El impacto casi físico que tiene la película se debe en gran parte a la coreografía de imágenes y sonidos: marchas de los hombres, vítores y aplausos, banderas, cruces gamadas, águilas, multitudes, antiguas calles y torres, cantos folklóricos, nubes, uniformes, mujeres, niños, y sobre todo, en una serie de apariciones, el Führer.

La película empieza con una asombrosa secuencia. Una secuencia que hace de Hitler una especie de deidad que desciende a la tierra para salvar al pueblo alemán. Esta secuencia presenta intertítulos que Riefenstahl atribuyó a Ruttman y que eran, según ella, la única parte de las propuestas de Ruttman utilizada en la película definitiva.[15] Se nos muestra un solitario avión que vuela por encima de las nubes; en ocasiones la niebla hace que la máquina quede eclipsada aunque luego vuelve a aparecer. Por fin se ve la tierra: chapiteles de la ciudad de Nuremberg envueltos por la neblina. Se ve cómo la sombra del avión pasa por la ciudad. Las multitudes aguardan con las miradas puestas en lo alto. Por fin el avión aterriza. Se abre una portezuela y al cabo de un instante aparece Hitler. Ensordecedores rugidos de la enorme muchedumbre llenan los aires.

Los intertítulos establecen el marco de la acción.

---

* Son posibles varias traducciones. Los títulos originales son: "Hergestellt im Auftrage des Führers/Gestaltet von Leni Riefenstahl".

5 de septiembre de 1934

20 años
después del estallido de
la guerra mundial

16 años
después del comienzo de
los padecimientos alemanes

19 meses
después del comienzo
del renacimiento de Alemania

Adolf Hitler voló
de nuevo a Nuremberg
para pasar revista a las columnas de sus fieles seguidores

El triunfo de la voluntad se consideró un éxito extraordinario de propaganda que hizo que mucha gente se adhiriera a la causa de Hitler. Algunos críticos estimaron que la parte que tuvo Leni Riefenstahl en semejante propaganda era algo imperdonable. Pero también se ha hecho notar que ninguna otra película fue tan utilizada por las fuerzas de la oposición al régimen. Las naciones alineadas contra Hitler emplearon extensos fragmentos de *El triunfo de la voluntad* en sus propios filmes de propaganda pues nada pintaba con tanto vigor la índole demoníaca del liderazgo de Hitler y los escasos valores humanos que lo apoyaban. Las cámaras de Riefenstahl no mentían; mostraban un proceso que nunca perdió su fuerza escalofriante.

En medio de las ovaciones por *El triunfo de la voluntad*, Leni Riefenstahl propuso a la UFA un nuevo proyecto: un largometraje sobre los juegos olímpicos que debían desarrollarse en Berlín en 1936. La UFA se mostró dudosa: los juegos olímpicos nunca habían sido objeto de un largometraje. En 1932, Hollywood virtualmente había ignorado las olimpíadas de Los Angeles, salvo como material de noticiarios. Por otra parte, Riefenstahl deseaba tomarse más de un año para ajustar el montaje y la UFA consideraba que la película sería obsoleta cuando se la presentara. Con todo, Tobis —una compañía más pequeña que la UFA— convino en financiar el filme. Mientras tanto Leni negociaba con el Comité Olímpico Internacional sin mencionar su plan a Hitler, pues deseaba evitar el patrocinio oficial.

La actitud de las autoridades olímpicas fue de cautela. Riefenstahl quería excavar unos fosos junto a las zonas de saltos, instalar rieles para las cámaras a lo largo de las pistas de carrera y torres para captar desde ellas los saltos ornamentales de trampolín y luego las zambullidas. Temiendo que los competidores se distrajeran por esos preparativos y que se comprometiera así el desenlace de los torneos, los representantes de los juegos olímpicos exigieron que se obtuviera una aprobación de aquellas disposiciones por parte de todos los comités nacionales y también de cada uno de los competidores por separado. Con enorme trabajo y después de varios meses, Leni reunió por fin las aprobaciones requeridas.

Olympia, que así se llamó la película compuesta de dos largometrajes, constituyó otra notable realización de asombroso virtuosismo y organización. Dentro del campo del estadio, las posiciones de las cámaras se reducían sólo a seis, pero Leni dispuso que la filmación se complementara con muchas otras cámaras situadas en graderías y tribunas. Había filmado la inauguración de los juegos desde el Zeppelin Hindenburg. Mediante globos se enviaron a las alturas cámaras automáticas acompañadas de instrucciones para que las películas tomadas fueran entregadas a Leni Riefenstahl por quienes las encontraran después. La innovación fotográfica más sorprendente tenía que ver con las zambullidas: el que saltaba del trampolín era seguido por la cámara primero a través del aire y luego bajo el agua sin interrupción. El salto inicial se filmaba desde la superficie de la piscina; en el momento del choque con el agua, el camarógrafo también se sumergía con su cámara especial en la que debía modificar el enfoque y ajustar el diafragma. Perfeccionar este procedimiento llevó meses. En cuanto a las secuencias de las regatas de botes, una cámara automática colocada en el bote hacía tomas de un timonel durante las prácticas. En las carreras pedestres, las tomas de los aficionados complementaron las de los profesionales.

La mayor parte de la película se filmó sin registrar los sonidos; los elementos sonoros se agregaron posteriormente. Hasta las pisadas de los corredores y de los que saltaban se reprodujeron después y se sincronizaron durante el proceso de montaje. El estado de la técnica, tanto en Alemania como en otros países, no aconsejaba el registro de sonidos en el momento de la filmación, salvo en el caso de secuencias estáticas como los discursos.

Mientras los colaboradores de Riefenstahl trabajaban intensamente en el proyecto, el ministro de propaganda estaba produciendo su propio filme sobre los juegos olímpicos. Lejos de cooperar con la directora, Goebbels —siempre resentido— prohibió a los camarógrafos más importantes que trabajaran con ella; en un determinado momento, empleados del ministro trataron de impedir su entrada en el estadio. Se decía que Hitler había dispuesto una ceremonia de reconciliación para acallar el escándalo de aquella enojosa enemistad.

La *Olympia* de Riefenstahl tenía un extraordinario comienzo wagneriano que, por sus resonancias míticas, recuerda *El triunfo de la voluntad* y las anteriores "películas de montaña" de Leni. Las primeras tomas sugieren un mundo primitivo. Pero pronto vemos a un corredor que lleva una antorcha a través de un accidentado paisaje; la arquitectura y el litoral nos dicen que se trata de la antigua Grecia. En una breve toma vemos a atletas desnudos y bailarinas que se adiestran; una de ellas es la misma Leni Riefenstahl. Luego la antorcha pasa de manos de un atleta a las de otro cuando se la lleva desde la antigua Grecia a la moderna Alemania y al vasto estadio presidido por Adolf Hitler. La secuencia parece decirnos que la antorcha de la civilización fue llevada desde el antiguo centro, Grecia, a la moderna Alemania, guardada por un panteón en cuya cumbre está Hitler.

Si bien semejante comienzo, que coloca a Hitler en el centro de las pompas internacionales, tenía que sugerir por fuerza una dominante intención propagandística, el resto del filme nos deja una impresión diferente. La primera parte de las dos películas trata los sucesos registrados en la pista y el campo de juegos donde los hechos sobresalientes fueron las victorias del joven de diecinueve años Jesse Owens y de otros atletas negros. Se dijo que representantes de Goebbels presionaron a Riefenstahl para que excluyera esas vistas de su película y que ella se negó a hacerlo. Muchos críticos hicieron hincapié en esa muestra de honestidad... a veces con expresiones de sorpresa.

Pero la realizadora no pudo eliminar el contexto internacional del pensamiento del público. Fuera de Alemania se dio amplia publicidad a la noticia de que Hitler había abandonado el estadio justo antes de un triunfo de Owens y que había evitado así ser testigo de un revés en una de las pruebas principales. Este "desaire" no se muestra ni se menciona en el filme. Para el crítico cinematográfico norteamericano Budd Schulberg omitir aquellas vistas exponía a Leni Riefenstahl a que se la considerara una vehemente propagandista nazi. Pero incluirlas seguramente la perjudicaría desde otro punto de vista.[16]

La segunda de las dos películas que componen *Olympia* sugiere que la obsesión de la directora era, no política, sino la magnificencia del cuerpo humano en acción. Prestando menos atención que antes a las victorias mismas y a las estadísticas, Leni compone secuencias de inolvidable esplendor al pasar —según ella misma se lo explicó a Gordon Hitchens que la entrevistaba— de la "realidad" a la "poesía". Y esto se realiza principalmente en las secuencias de los saltos desde el trampolín por obra de una brillante labor de montaje. En una serie de saltos vemos sólo el cuerpo que parece volar a través del aire en tanto que los chasquidos y salpicaduras de la caída en el agua quedan suprimidos. Vemos una larga sucesión de esas imágenes que a veces se superponen al desvanecerse gradualmente unas para cambiarse en otras. La impresión que tenemos es la de una total victoria sobre la fuerza de la gravedad, al ver cómo un cuerpo humano tras otro surca los aires en coreográficas configuraciones sin dar nunca en tierra y en movimientos de suprema belleza. Nunca se llevaron a la pantalla escenas de tanta exquisitez.

Olympia se presentó en 1938 —dos años después de los sucesos mismos— y recogió una abundante cosecha de premios, críticas laudatorias y éxitos de taquilla. Pero en medio de las tensiones mundiales, las películas encontraron también tormentas. Por ejemplo, Gran Bretaña las prohibió alegando que las tomas de educación física encubrían un entrenamiento para la guerra. En 1938-1939, Leni Riefenstahl hizo una visita a Hollywood con miras a contribuir a la promoción y distribución de los filmes en Estados Unidos. Allí fue huésped de Walt Disney, pero la mayor parte del mundo cinematográfico la ignoró. En vísperas de la guerra regresó a Alemania para volver a rodar películas de ficción. Trató de organizar una película que debía llevar el título de *Penthesilea* y en la que ella iba a representar a la reina de las amazonas. Pero la guerra hizo que se produjera un largo hiato en su trabajo.

Entre los camarógrafos que Leni empleó en *Olympia* se contaba Heinz von Jaworsky, conocido después en los Estados Unidos como Henry Jawosky. El hombre había trabajado en algunos filmes de ficción de Leni y ésta trató de hacerlo colaborar en *El triunfo de la voluntad*. Como era en parte "no ario" —es decir, judío—, Heinz le declaró que sería mejor para él no intervenir en dicho trabajo. Pero cuando Leni volvió a proponerle que trabajaran juntos en *Olympia*, el camarógrafo aceptó complacido, aun con los posibles riesgos para ambos, que continuaron siendo amigos durante años. Cuando estalló la guerra, Leni le dijo que Alemania perdería. Aparentemente, ella creía todavía en Hitler, aunque se daba cuenta de que estaba rodeado de criminales, *Verbrecher*. La trayectoria de Leni como propagandista del régimen parece ser el resultado de sus excepcionales dotes para el espectáculo y de su auténtica ingenuidad política. Sus dos películas principales continúan siendo valiosos documentos de una época.[17]

En cuanto a Walther Ruttman, al renunciar a sus inclinaciones izquierdistas, se convirtió por lo visto en un ardiente abogado nazi. Entre las películas que hizo en favor de la causa figura el cortometraje de la UFA *Tanques alemanes* (*Deutsche Panzer*, 1940). Se supo que murió a causa de heridas recibidas durante la filmación de una película sobre el frente oriental.

Mientras en Alemania Goebbels suprimía los cineclubes, nacía otro movimiento de esas asociaciones en los Estados Unidos.

Los cineclubes surgieron tardíamente en ese país, probablemente porque en él se encontraba el centro del imperio cinematográfico. En otras naciones, las películas de Hollywood se consideraban productos de una cultura extranjera que desafiaba el orgullo nacional y el sentido de identidad. En los Estados Unidos ese sentimiento nacionalista carecía de sentido.

Los cineclubes proliferaron como productos del desasosiego causado por la depresión, que en los últimos días de la administración de Hoover se hizo casi revolucionario. En ese momento, los menesterosos experimentaban un problema de identidad: en ninguno de los medios de difusión encontraban representada su penosa situación.

El presidente Hoover consideraba que la depresión era principalmente una crisis de confianza y que por eso mismo minar la confianza constituía una acción pública negativa; la posición del gobierno era, pues, optimista. La prensa, casi en su totalidad republicana, tendía a reflejar esa concepción; constantemente indicaba señales de recuperación aun cuando crecían las colas de menesterosos en procura de pan. En cuanto a la radiotelefonía, concentraba su actividad en emitir música ligera, en hacer pronósticos de buenaventura y en avisos publicitarios; difícilmente podía hablarse de un servicio de noticias. Las películas de Hollywood se encontraban en la fase de los coros de Busby Berkeley que ya a muchos norteamericanos empezaban a parecerles tan extraños como a los asiáticos y africanos. Los noticiarios de Hollywood, es decir, la representación de hechos reales, eran tal vez aún más irrelevantes y extraños, y esto obedecía a un propósito deliberado.

Los grandes estudios norteamericanos entregaban cada año por contrato a las salas de todo el mundo 52 películas principales, 52 cortometrajes y 52 noticiarios. Dentro de este sistema que vendía en bloque, los noticiarios constituían sólo un artículo menor en un programa de espectáculos de entretenimiento. En general, los directores ejecutivos pensaban que la controversia no podía dejar de acarrear trastornos y por eso, evitarla llegó a ser un principio consagrado. Dicha actitud se endureció al comenzar la depresión. En 1931 la Fox Corporation publicó un documento en el que declaraba que no permitiría que sus salas de espectáculos exhibieran noticiarios de índole controvertida.[18]

Semejante estado de cosas resultaba propicio para que se formara la Liga de Trabajadores Cinematográficos y Fotográficos que comenzó a funcionar en la ciudad de Nueva York en 1930 y que se difundió rápidamente. Al cabo de dos años trabajaban en diferentes lugares Ligas Cinematográficas y Fotográficas (la palabra "trabajadores" había sido suprimida); lo hacían en las principales ciudades y estaban más o menos unidas en una Liga Nacional de Cine y Fotografía.

Los años 1930-32 fueron la época de las marchas del hambre y de las llamadas "villas de Hoover", esas casuchas precariamente levantadas en los parques y al borde de las líneas del ferrocarril. Los despidos, los cierres de establecimientos, las huelgas, las protestas, eran fenómenos endémicos. Los miembros de las Ligas concentraron su actividad en documentar tales hechos. Intercambiando sus materiales, organizaron un *Noticiario de los Trabajadores* que circulaba entre los miembros y que hasta llegó a exhibirse en algunas salas. Muchos grupos contribuyeron a documentar la Marcha Nacional del Hambre de diciembre de 1932; con las tomas combinadas de los diferentes miembros se compuso un documental de largo metraje, *Hambre* (*Hunger*).

En los noticiarios se utilizaba la película muda, generalmente de 35 mm. El precio de los proyectores de películas mudas había caído verticalmente con el advenimiento del cine sonoro, de suerte que los equipos resultaban accesibles a los miembros de las Ligas.

La Liga de Cinematografía y Fotografía de Nueva York se reunía en un desván situado en 22 West 17th Street. Su secretario era Thomas Brandon que luego fue uno de los primeros distribuidores de películas extranjeras. En las reuniones se proyectaban esas películas y también el material que aportaban los miembros participantes. En las reuniones se admitía a todo el mundo, a los miembros y a los que no lo eran, a los fotógrafos y a los autores de filmes, a los veteranos y a los novicios, unidos todos por la crisis.

Margaret Bourke-White y Berenice Abbott (ambas vinculadas con la revista *Fortune*) se contaban entre las fotógrafas que acudían al desván. También lo hacían Ralph Steiner y Paul Strand, fotógrafos ya profundamente interesados en las cuestiones cinematográficas. Otros participantes eran Leo Hurwitz y Herbert Kline, relacionados con la revista *New Theatre* que a menudo reflejaba los puntos de vista de la Liga. Willard Van Dyke, que llegó de California como fotógrafo, fue también uno de los participantes.[19]

La Liga de Cinematografía y Fotografía de Nueva York publicaba su propio boletín mimeografiado, el *Filmfront*, que a veces contenía traducciones de artículos escritos por teóricos cinematográficos europeos, como el ruso Dziga Vertov, el húngaro Béla Balász, el francés Léon Moussinac.

En 1934, las Ligas de Cinematografía y Fotografía se reunieron para organizar en Chicago una Conferencia Cinematográfica Nacional con miras a exhibir y discutir cuarenta rollos de películas hechas el año anterior. Un informe sobre la conferencia declaraba:

> ...así como la cinematografía soviética comenzó con el Cine-Ojo y creció orgánicamente partiendo de ese hecho..., así también las

> Ligas comenzaron con los noticiarios de documentación que filmaban los sucesos tales como éstos se presentaban ante las lentes y los explotaban con un sentido cinematográfico revolucionario...[20]

Las Ligas funcionaban de manera más o menos independiente, pero la agitación que promovían hizo que se formaran algunas organizadas empresas de producción. Entre ellas se destacaba Frontier Films que en 1935 inició una notable trayectoria de producción cinematográfica con el concurso de talentos como Paul Strand, Leo Hurwitz, Irving Lerner, Sidney Meyers, Jay Leyda, Willard Van Dyke, Harry Dunham y muchos otros.

Pero mientras tanto, las actividades de protesta estaban produciendo profundo efecto. Después de haber asumido el poder el presidente Franklin D. Roosevelt en 1933, la documentación visual del tipo promovido por las Ligas de Cinematografía y Fotografía comenzó a encontrar apoyo oficial. Uno de los primeros ejemplos fue el cortometraje *Manos* (*Hands*, 1934), de Ralph Steiner y Willard Van Dyke. Dramatizando la obra de auxilio gubernamental (Administración para el Progreso Laboral), la película se concentraba en las manos: manos ociosas, manos entregadas al trabajo y, por fin, manos que volvían a poner en circulación las ganancias (de los proyectos gubernamentales de ayuda). Artificioso en su factura, el filme fue producido y distribuido por Pathé. Pero pronto quedó eclipsado por proyectos mucho más ambiciosos patrocinados por AR, Administración del Restablecimiento, que se ocupaba de los vendavales de polvo, de la erosión y de sus víctimas humanas. En su división informativa se encontraba Roy Stryker como jefe de una unidad fotográfica. A sus órdenes, un grupo de extraordinarios fotógrafos —Walker Evans, Dorothea Lange, Carl Mydans, Ben Shahn y otros— comenzó a recorrer el país para fotografiar a las víctimas de los vendavales de polvo y de la erosión, trabajadores que emigraban, medianeros que se quedaban sin tierras y otros desamparados rurales. Mediante publicaciones y exhibiciones fotográficas comenzaron a hacer ver a la nación la devastación y la miseria de los campos. Quien presidía esta acción era el ex profesor Rexford Guy Tugwell que deseaba extenderla a la cinematografía. Y esta circunstancia lanzó a Pare Lorentz a su meteórica trayectoria, que fue breve pero brillante.[21]

Nacido en 1905 y formado en la meridional ciudad universitaria de Clarksburg, Pare Lorentz se crió en un hogar muy aficionado a las artes. Al terminar sus estudios, Pare Lorentz se trasladó a Nueva York donde muy pronto comenzó a escribir crítica cinematográfica para la revista humorística *Judge*, para la refinada *Vanity Fair*, para el *Evening Journal* de Nueva York y para otras publicaciones. Además de dedicarse a esta actividad, que era comercial y experimental, concurría asiduamente a conciertos y funciones de ópera y de teatro; terminó casándose con la actriz Sally Bates. Fascinado por la función social que podía cumplir el cinematógrafo, el joven Lorentz colaboró con el libertario abogado de derecho civil Morris Ernst en la redacción del libro *Censored: The Private Life of the Movies*, publicado en 1930. Gradualmente su interés se fue desplazando hacia la política. En 1933 publicó *El año de Roosevelt: 1933*; había esperado usar el material para hacer una película pero, como no pudo reunir los fondos necesarios para esa empresa, compuso un libro lleno de fotografías sobre protestas, colas de menesterosos para obtener pan gratis, desórdenes rurales, vendavales de polvo, acompañadas de un texto claro y preciso. El libro le valió un ofrecimiento de King Features (rama sindical del imperio editorial Hearst) para que escribiera una columna política. Así comenzó a publicarse en 1934 *Washington Sideshow*, pero cuando en uno de sus primeros artículos Lorentz alabó el programa rural del New Deal, fue inmediatamente despedido mediante un telegrama enviado por Hearst desde su sede central de San Simeón, California. Lorentz se quedó sin trabajo, pero ya entonces estaba tratando de promover una película sobre las tormentas de polvo, que era precisamente lo que deseaba Rexford Guy Tugwell.

Lorentz nunca había hecho una película, pero daba la impresión de poseer gran competencia. Era hombre equilibrado y parecía saberlo todo sobre el cine. Estaba resuelto a crear un filme que pudiera distribuirse en las salas corrientes de espectáculos y que llegara a un amplio público. Pocas películas hechas por cuenta del gobierno lo habían logrado, pero Lorentz pensaba que la suya alcanzaría ese objetivo. Cuando se le preguntó si podría hacerla con 6.000 dólares, él respondió afirmativamente.

Lorentz se daba cuenta de que producir una película por cuenta del gobierno era una atrocidad para mucha gente de Hollywood, que era hacer "socialismo", pero esperaba vencer esa actitud. Recurrió primero a los talentos experimentales que trabajaban en Nueva York al margen del mundo cinematográfico. Contrató a Ralph Steiner, Paul Strand y Leo Hurwitz como camarógrafos. Todos habían estado vinculados con la Liga de Cinematografía y Fotografía de Nueva York y todos habían rodado películas. Paul Strand acababa de terminar *La ola* (*The Wave*), un semidocumental muy alabado sobre una aldea pesquera mejicana, patrocinado por el gobierno de ese país.

El grupo comenzó a filmar en Montana y luego se dirigió hacia el sur, hacia Texas, siguiendo las tormentas de polvo que rápidamente estaban transformando en desierto millones de hectáreas de tierras de sembradío. En medio de las violentas ventiscas, Lorentz buscaba escenas que le parecieran adecuadas, pero no disponía de un guión preciso, lo cual fastidiaba a veces a sus camarógrafos que por fin le presentaron un ultimátum. Strand y Hurwitz le entregaron el guión que proponían; si Lorentz lo adoptaba, ellos continuarían trabajando. Lorentz no aceptó la proposición y la crisis resultante implicaba una división semejante a aquella con la que también Grierson tuvo que vérselas. Los disidentes consideraban los vendavales de polvo no solamente como una catástrofe de la naturaleza sino también como una consecuencia del rapaz sistema social que abusaba de la tierra. Quizá hasta cierto punto Lorentz pensara lo mismo. Pero, dentro del contexto del patrocinio oficial, su tarea debía ser conservadora, no iconoclasta. La situación creada entrañaba cuestiones de táctica y también de orientación filosófica. Lorenz logró mantener unidos a sus colaboradores, pero las tensiones seguían haciéndose sentir.

Los colaboradores no fueron la única fuente de problemas. Al finalizar las secuencias de las tormentas de polvo, Lorentz disolvió su grupo y se encaminó a Hollywood. Esperaba mostrar los antecedentes históricos de la crisis, valiéndose del depósito de material filmado que los grandes estudios vendían a precios corrientes por pie de película. Pero aparentemente las compañías habían adoptado la política de no cooperar con el gobierno o, por lo menos, con la administración Roosevelt. Las tiendas que vendían copias también se negaron a servir a Lorentz.

Lorentz esperaba la oposición de Hollywood, pero no en esa fase de su trabajo. Afortunadamente algunas de las principales figuras artísticas de Hollywood —sobre todo King Vidor— estaban irritadas por la política de los estudios y bajo cuerda actuaron como intermediarios para que Lorentz obtuviera el material que necesitaba. Posteriormente Lorentz obtuvo del Cuerpo de Señales de Nueva York filmaciones de la guerra de 1917 y 1918.

Pero sus dificultades sólo acababan de comenzar. Ya se había gastado los 6.000 dólares del presupuesto. Contrató entonces a una muchacha para que le enseñara los mecanismos del montaje de películas y luego él mismo se dedicó a esa tarea. En esos momentos se produjo un hecho decisivo. El compositor Virgil Thompson, impresionado por el material que Lorentz estaba reuniendo, convino en trabajar con él por cualquier suma que pudiera pagársele. Comenzaron pues su trabajo de colaboración mientras Lorentz presionaba a Washington para obtener nuevas asignaciones.

El trabajo en equipo de Lorentz y Thompson fue fundamental en la producción de *El arado que labró las llanuras* (*The Plow That Broke the Plains*). Ambos compartían el entusiasmo por los temas de la música folklórica, tan ricos en asociaciones. La música de Thompson aportaba constantemente nuevas dimensiones. Un ejemplo de ello era la música compuesta para una secuencia de la guerra de 1914-1918. Para satisfacer la demanda mundial de trigo, los hombres de campo se veían obligados a convertir tierras de pastoreo en tierras de labranza. En el momento en que vemos aparecer tractores que avanzan por una colina, oímos los aires de *Mademoiselle d'Armentières*, canción entonada por las tropas norteamericanas al marchar. La música contribuía a poner importante énfasis en el hecho de que los labriegos estaban formando parte de la maquinaria bélica.

Para Lorentz y Thompson el trabajo de montaje y de composición musical llegó a ser un proceso unificado. Ninguno de los dos deseaba que la música se impusiera a las imágenes, o viceversa, en el filme acabado. El comentario redactado por Lorentz se desarrollaba como parte de ese mismo proceso. Leído por Thomas Chalmers, ex barítono del Metropolitan Opera, se convirtió en una especie de *recitatif*. A veces se dirigía a las personas que aparecían en la pantalla: "Colonos, arad por vuestra cuenta..." Por último, la música se grabó con ejecutantes de la New York Philarmonic y la batuta de Alexander Smallens convocados por Virgil Thompson.

A principios de 1936, una serie de exhibiciones privadas hizo saber, en los círculos cinematográficos y gubernamentales y también fuera de ellos, que *El arado que labró las llanuras* esclarecía un problema nacional con abundante documentación, gran belleza y fuerza emocional. Esta fue su gloria y también el germen de futuros problemas con que tropezaría el filme. La actividad cinematográfica del gobierno había durado casi tres décadas sin llamar la atención: el Departamento de Agricultura estuvo haciendo demostraciones fílmicas de varias clases desde 1908; el Departamento del Interior se había servido del cinematógrafo para anunciar que ciertas tierras del Oeste eran accesibles; camarógrafos del Cuerpo de Señales habían documentado maniobras militares y acciones bélicas. En la medida en que éstos y otros proyectos se limitaban a funciones especiales o resultaban inocuos, planteaban pocos problemas. Pero otra cuestión eran las películas que se dirigían a un público general en el que hacían tremendo impacto. Esto significaba que el gobierno competía con Hollywood; además se consideraba que semejantes películas perturbaban los sagrados templos del "entretenimiento". En el Congreso, el vigor del filme agitó los ánimos de los opositores a las medidas rurales de Roosevelt, quienes lo veían como una propaganda del New Deal, como una verdadera puñalada dada por la espalda en un año de elecciones. Algunos políticos sentían que sus propiedades rurales habían sido irreparablemente dañadas al ser pintadas como yermos desiertos.

Al mismo tiempo Lorentz se veía en dificultades con la agencia patrocinadora. Su proyecto de 6.000 dólares se había convertido en una película de 19.260 dólares. Lorentz había estado pagando muchas facturas con sus propios recursos y llegaba a Washington con recibos extendidos en pedazos de papel de envolturas o en reversos de sobres, lo cual ciertamente no satisfacía los requisitos oficiales: en definitiva, buena parte del exceso de gastos debió ser costeada por el propio Lorentz —que ganaba 18 dólares diarios por su trabajo en *El arado que labró las llanuras*— y por su esposa. En medio de estas crisis, la propia Administración del Restablecimiento se encontraba en apuros: el Tribunal de Apelaciones de los Estados Unidos la declaró inconstitucional. El litigio continuó, pero ya se preparaban planes para transferir la obra o parte de ella al Departamento de Agricultura.

El frente de oposición que presentaba la industria cinematográfica se quebró una vez más por obra de un hombre de espíritu independiente. Si bien los principales distribuidores rechazaron *El arado que labró las llanuras*, el refinado Arthur Mayer, que había sido director ejecutivo de la Paramount y que era gerente del importante teatro Rialto de Nueva York, decidió exhibir la película. Es más, decidió explotar en beneficio propio la oposición de la industria. Al estrenar la película el 28 de mayo de 1936 la llamó "¡El filme que se arriesgaron a mostrarnos!" Sus anuncios citaban críticas laudatorias obtenidas en las anteriores exhibiciones privadas y agregaba: "Sin embargo Hollywood volvió hacia abajo su manicurado pulgar". El Rialto informaba que el público aplaudía después de cada función. Salas de otras ciudades importantes —Filadelfia, Boston, Washington— siguieron el ejemplo del Rialto; luego se registró una verdadera explosión de taquilla: unas 3.000 salas exhibieron la película haciendo caso omiso de los distribuidores de los grandes estudios.

Lorentz había estado, durante meses, sometido a casi intolerables presiones, de suerte que, fatigado, decidió poner fin a tal situación. A mediados de 1934 hizo una visita a Tugwell —que se desempeñaba entonces en el Departamento de Agricultura— para anunciarle su renuncia, pero sin dejar de mencionarle con ardor una idea para una nueva película, *El río* (*The River*). "Ustedes", le dijo a Tugwell, "están pasando por alto el tema más importante del mundo, el río Mississippi". A los pocos días, esa conversación hizo milagros. El tema indicado se contaba entre las numerosas cuestiones contempladas por el New Deal: control de las inundaciones, aprovechamiento hidroeléctrico, conservación de los suelos, electrificación rural. Hallándose ya en su casa, Lorenz recibió una llamada telefónica de Tugwell, quien le comunicaba que había hablado con el presidente Roosevelt y que éste había aprobado un presupuesto de 50.000 dólares para rodar *El río*. Esta vez Lorentz ganaría 30 dólares por día. Un experto en economía acompañaría al grupo para manejar las finanzas. Los trabajos debían comenzar inmediatamente. En el otoño de 1936 Lorentz había dado fin a sus preparativos y contratado a varios camarógrafos: a Willard Van Dyke que, con Ralph Steiner, había hecho *Manos*, y a Stacy y Horace Woodard, especialistas en filmar escenas de la naturaleza. Los Woodard abandonaron muy pronto el proyecto, pero fueron reemplazados por Floyd Crosby que había sido camarógrafo en la película *Tabú* de Murnau y Flaherty y que fuera recomendado por King Vidor. En enero de 1937 se terminaron de hacer las tomas proyectadas, y el grupo se disolvió precisamente en el momento en que todo hacía prever una catástrofe de millares de kilómetros cuadrados causada por la crecida de los afluentes del Mississippi. Con toda prisa, Lorenz volvió a llamar a Crosby y a Van Dyke. El departamento de Agricultura suministró fondos adicionales. Los camarógrafos, improvisando como podían y según las circunstancias, lograron filmar uno de los más importantes picos dramáticos de la historia del cine, una propaganda de buena ley para el New Deal.

De nuevo aquí, la música de Virgil Thompson y la sonora voz de Thomas Chalmers formaban parte del proyecto. Esta vez la narración tenía un estilo de encantamiento que recordaba a Walt Whitman y también hacía pensar en la película *Turksib* que todos los participantes conocían. Las enumeraciones de lugares, ríos, árboles se hacían en constantes cadencias rítmicas. Al tratarse la insensata devastación causada por la tala de árboles, el narrador decía:

> ... con abetos negros y pinos de Noruega, con abetos de Douglas y rojos cedros, con robles escarlatas y nogales americanos construimos centenares y millares de ciudades, ¡pero a qué costo!

La repetición era parte del estilo. Las palabras "construimos centenares y millares de ciudades" se repetían como un estribillo. A veces, Lorentz llamaba "ópera" a su película.

Una vez terminada ésta, en 1937, Lorentz volvió a realizar un trabajo de promoción mediante exhibiciones privadas en las ciudades más importantes y también a lo largo del Missisippi. Y esta vez se registró un hecho histórico inusitado: la Paramount se ofreció para distribuir *El río*.

Cuando el presidente Franklin D. Roosevelt vio el filme en la pantalla de su casa de Hyde Park, se comunicó inmediatamente con Lorentz a quien le dijo: "Es una gran película. ¿Qué puedo hacer para ayudarlo?" Esto llevó a que se hablara de la creación de un Servicio Cinematográfico de los Estados Unidos para hacer filmes de esa clase.

Durante los meses siguientes, *El río* obtuvo varios premios, entre ellos el otorgado al mejor documental en el festival de Venecia. En agosto de 1938, *El río* estaba produciendo grandes e inesperados beneficios a la Paramount, lo cual hizo que el presidente Roosevelt dispusiera la creación del Servicio

Cinematográfico de los Estados Unidos, dependiente del Consejo Nacional de Emergencia. Los hercúleos trabajos de Lorentz parecían ahora coronados por un éxito tras otro. Se comenzó a rodar una película sobre el desempleo —con el título tentativo de *Ecce Homo*— con fondos de organismos federales de ayuda. Poco después se inició el rodaje de un filme sobre la mortalidad infantil, una película de ficción con actores profesionales, con el auspicio de Salud Pública y también con fondos federales de ayuda. Al mismo tiempo el Organismo de Electrificación Rural encargaba una película que se llamaría *La energía y el país*. Asimismo el Departamento de Agricultura decidió respaldar una película sobre la conservación de los suelos, *La tierra*, que Robert Flaherty aceptó dirigir. También se mantuvieron conversaciones con hombres del Departamento de Estado con miras a filmar una película sobre América Latina. Lorentz parecía ocupar ahora una posición comparable a la de Grierson al dominar el imperio en expansión de los documentales. Pero Grierson era un hábil político que sabía mantener bien reparadas sus trincheras; Lorentz no lo era. Lorentz trabajaba en el terreno mismo tratando de ejercer y mantener el control artístico sobre las diversas empresas. En medio de su vertiginosos esfuerzos, recibió un duro golpe: la Comisión de Asignaciones de la Cámara de Representantes suprimió el presupuesto del Servicio Cinematográfico de los Estados Unidos.

Se desplegaron desesperados esfuerzos para salvar la situación, pero los opositores se habían unido en una implacable estrategia. Decían que al emplear asignaciones de ayuda para hacer "películas" el Servicio Cinematográfico violaba la ley. La ley de asignaciones en ningún momento mencionaba las "películas".

El presidente Roosevelt no intervino en la contienda. Tenía la atención concentrada en las crisis internacionales y en las necesidades de defensa. A mediados de 1940 el Servicio Cinematográfico de los Estados Unidos desapareció. Algunos de sus proyectos ya se habían abandonado; otros fueron transferidos a diferentes organismos. El gobierno renunciaba a la hegemonía que tenía en la producción de documentales y que tan brevemente ejerciera. La actividad fílmica volvió a concentrarse en las empresas privadas.

Mientras tanto, la atmósfera del cinematógrafo había cambiado. Con películas como *Viñas de ira* (*The Grapes of*

Wrath, 1939), Hollywood avanzaba partiendo del punto al que habían llegado Lorentz y otros. Hasta los noticiarios parecían ajustarse a los nuevos tiempos, sobre todo por la influencia de *La marcha del tiempo* (*The March of Time*).

Lanzado en 1935, *La marcha del tiempo* no era un noticiario en ningún sentido del término. Se empleaban secuencias de la vida real pero combinadas con dramatizaciones libres. No sólo sus participantes —como se había hecho a menudo— volvían a representar los hechos, sino que también lo hacían actores profesionales en escenas sujetas a un guión, dirigidas y montadas por profesionales, según un estilo puesto de moda por una serie de radio también llamada *La marcha del tiempo*. De manera que muy frecuentemente el ambiente de los sucesos era por entero una creación del equipo de producción y no un verdadero "documental" o "noticiario". Los directores ejecutivos no tenían dificultad para justificar su punto de vista, alegando que su manera de presentar los sucesos sencillamente iba más allá de la manera de los simples noticiarios. Henry Luce, presidente de la organización, proclamaba el estilo de "ficción fiel a la verdad".[22]

Por su contenido y por su estilo, *La marcha del tiempo* rompía con la tradición de los noticiarios: se proponía ser provocativo y a veces provocaba a los liberales y otras veces a los conservadores. Mediante su narración en off, dicha en tono apocalíptico por Westbrook Van Voorhis —la Voz del Tiempo— no dudaba en tomar posición ante los hechos mostrados. En su libro *The American Newsreel, 1911-1976*, Raymond Fielding pintó muy bien el estilo de la serie.

> La cámara estática y el nervioso montaje, la *vox ex sepulchro* deformada por el susto, la postura de omnisapiencia y los calculados aires desaprensivos eran todos elementos que, combinados, deleitaban a un público ya harto de las vacuidades de las descripciones de viajes y de las farsas. *La marcha del tiempo* opinaba sin ambages, y así enfurecía a sus enemigos y se enajenaba a veces el favor de sus amigos. Y lo hacía con un vigor, arte y sentido del espectáculo que apabullaban a sus competidores menos audaces.[23]

En 1937 *La marcha del tiempo* recibió un premio de la Academia por haber "revolucionado" el noticiario. Algunos elementos de la industria cinematográfica deploraron que se le hubiera concedido esa distinción. La tendencia representada por la serie significaba la destrucción, según advertía el *Motion Picture Herald*, del espectáculo que "permitía al público evadirse de las amargas realidades, las angustias y el torbellino de la vida." Pero, por lo menos durante un tiempo, los noticiarios parecieron entrar en una fase más atrevida. Posteriormente, en 1942, la RKO comenzó a presentar ediciones mensuales de *Esto es América* (*This is America*), que competía con *La marcha del tiempo*, aunque trabajaba en una escala más reducida, pues trataba de "relacionar el pequeño diente del engranaje con la totalidad de éste, en lugar de mostrar el engranaje mismo", como hacía *La marcha del tiempo*.[24]

En el ínterin, en Nueva York los autores de películas, que con su ímpetu habían impulsado el género documental en la década de 1930, no permanecían inactivos. En 1939 produjeron uno de los más notables filmes de ese período, *La ciudad* (*The City*), dirigido por Ralph Steiner y Willard Van Dyke. Patrocinada por el Instituto Norteamericano de Planificadores Urbanos, la obra se basaba en un breve bosquejo de Pare Lorentz, elaborado por Henwar Rodakiewicz. Lewis Mumford redactó el comentario leído por Morris Carnovsky. Como otros ambiciosos documentales de la época, el proyecto se aseguró la colaboración de un importante compositor, Aaron Copland. El filme se produjo para ser presentado en la Feria Mundial de Nueva York en 1939 y se convirtió en una significativa muestra del género. *La ciudad* contenía una serie de experimentos, algunos de ellos sumamente logrados. El estilizado montaje de un almuerzo representó un triunfo de la sátira; los atascamientos de tránsito ofrecieron secuencias dignas de recordarse. Montajes de voces corales —como los experimentos realizados en la radio por Norman Corwin y en varios documentales británicos— también se emplearon ocasionalmente. Cámaras ocultas en una maleta o en la calle, detrás de un cartel de reclutamiento militar, entregaron singulares tomas. En una calle llena de gente, vemos a un hombre que arroja su periódico a un recipiente de desperdicios; un segundo después, otro hombre lo recupera y se pone a examinarlo. Niños juegan irrefrenablemente en medio de inmundicias y las congestiones del tráfico ofrecen fascinantes viñetas. *La ciudad* es tan notable como las películas de Lorentz en cuanto a desarrollar su tesis, pero las aventaja por sus toques de humorismo, que faltan en Lorentz. Como representación de la crisis urbana, *La ciudad* fue un documento descollante. En la película *La ciudad del Valle* (*Valley Town*, 1940), dirigida por Willard Van Dyke y montada por Irving Lerner con música de Marc Blitzstein, se aplicaron técnicas análogas a los problemas de una ciudad industrial.

En esos años, el grupo más prolífico en la producción de documentales fue el enérgico Frontier Films, formado por veteranos de las Ligas de Cinematografía y Fotografía. Su producción *Gente de Cumberland* (*People of the Cumberland*) —película sobre la Escuela Folklórica que promovía la sindicalización de los montañeses de Cumberland— fue una prueba de rico talento. La fotografía pertenecía a Ralph Steiner, el guión a Erskine Caldwell y la música, dirigida por Elie Siegmeister, a Alex North y a Earl Robinson. De una manera que recordaba a *Problemas domésticos*, una secuencia presagiaba ya la televisión. Una voz descarnada hace de pronto una pregunta a un hombre que trabaja en el campo. El hombre interrumpe su trabajo, considera un instante la pregunta y luego responde. Una secuencia final ofrece una serie de escenas de esta clase, un recurso estilizado en alto grado, que excluye empero deliberadamente toda ilusión.

Otra producción de Frontier Films, *Tierra nativa* (*Native Land*), debida a Paul Strand y Leo Hurwitz —narrada por Paul Robeson con música de Marc Blitzstein— se refería a violaciones de derechos civiles tratadas en las vistas de causas judiciales. Los autores del filme se valieron de reconstrucciones dramatizadas. Como no era probable que las violaciones a los derechos civiles se ofrecieran frecuentemente a las cámaras, los autores no veían la dificultad —como ocurriera en *La marcha del tiempo*— de justificar el empleo de las dramatizaciones que iban más allá de la superficie de los hechos. La realización del filme, que no se presentó hasta 1942, duró varios años. Mientras tanto, la preocupación del público y del grupo Frontier Films se había desplazado a la arena internacional, en la que ese equipo llevó a cabo su obra más notable.

La "guerra civil" que estalló en España en 1936 fue más precisamente un ensayo de guerra mundial. La insurrección del general Francisco Franco recibía la ayuda de armas y tropas de la Alemania de Hitler y de la Italia de Mussolini, lo cual constituía una flagrante violación del pacto de "no intervención" que dichas naciones habían proclamado junto con Francia y Gran Bretaña, países que así y todo observaban el acuerdo y

BIBLIOTECA DEL INSTITUTO NACIONAL DE
CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

no daban ni vendían armas a los combatientes. En cuanto a los Estados Unidos, tenían las manos atadas por una ley de embargo de armas, aprobada por el Congreso después de haberse revelado los cuantiosos beneficios obtenidos por los "traficantes de la muerte" norteamericanos durante la guerra mundial de 1914-1918. Como Francia, Gran Bretaña y los Estados Unidos no le entregaban armas, el electo gobierno español —las fuerzas leales— dependía principalmente de los limitados suministros que le llegaban de la Unión Soviética y parecía en definitiva condenado a la derrota. De manera que el principio de "no intervención" por lo visto garantizaba la victoria de Hitler, Mussolini y Franco, lo cual suscitaba no poca indignación en buena parte del mundo. Millares de voluntarios comenzaron a llegar a España para luchar con los leales en una llamada Brigada Internacional o para prestar ayuda de carácter médico. Artistas y escritores de muchos países se entregaron a la tarea de reunir fondos para apoyar la causa e hicieron propaganda para acabar con la "no intervención" y el embargo de armas. Se trataba de una causa que en ese momento unía a liberales, socialistas, comunistas y anarquistas. Entre los numerosos autores de películas que llegaron al escenario español estaba el joven ruso Roman Karmen, cuyas vívidas tomas echaron las bases de una larga y notable corriente del género documental. Sus tomas informativas suministraron el núcleo de un largometraje titulado *España (Ispaniya*, 1939), montado por Esfir Shub. Otro de los que llegaron temprano a España fue el norteamericano Herbert Kline que colaboró con el fotógrafo húngaro Geza Karpathi para documentar un deslumbrante episodio de aquellos días: la obra del doctor Norman Bethune, caballeresco médico canadiense que repentinamente abandonó el ejercicio de la medicina en Montreal para unirse a las fuerzas leales y que trabajando para ellas inventó el banco de sangre. Las tomas de Kline y de Karpathi fueron entregadas a Frontier Films y, montadas y amplificadas por Paul Strand y Leo Hurwitz, se convirtieron en el filme *Corazón de España* (*Heart of Spain*, 1937).

Otra obra de Frontier Films demostró ser aún más profética. La guerra de Japón contra China se había mantenido de manera intermitente desde 1931, cuando Japón se apoderó de Manchuria. Mientras la China se encontraba así desmembrada, luchas intestinas también la devastaban por otro lado, y éste era el tema de muchos rumores, rara vez confiables. La mayor parte de las noticias se centraban en —y procedían de— Chiang Kai-shek y su mujer, la docta señora Chiang, pintados como los unificadores de China. Pero había también informes sobre la existencia de otra fuerza que había logrado abrirse camino en una épica marcha —venciendo increíbles adversidades mientras sufría los ataques y persecuciones de las tropas de Chiang Kai-shek— desde la China Oriental hasta una plaza fuerte, situada en el noroeste del país, a las órdenes de Mao Tsetung y de su jefe militar Chuh Teh. El primer observador norteamericano que llegó a ese reducto fue el periodista Edgar Snow, quien escribió sobre lo que había visto en su libro *Estrella Roja en China*, publicado en 1937. Pero antes de la publicación del libro, otro norteamericano, Harry Dunham —un bailarín de ballet que se había hecho camarógrafo y que había publicado en la revista *Life*— consiguió llegar a los dominios de Mao en medio del caos de China y, lo que es más milagroso, logró transportar a través de China hasta los Estados Unidos centenares de metros de película filmada, según se dijo, en unos tarros de jengibre. De allí salió el filme *China devuelve el golpe* (*China Strikes Back*, 1937), terminada para Frontier Films por Jay Leyda con Irving Lerner, Sidney Meyers (que eran los expertos en montaje más ocupados del momento) y el poeta y guionista Ben Maddow. En cuando al misterioso Harry Dunham, que aparentemente cultivó numerosas artes, hizo al cine una de las más valiosas contribuciones; murió durante la Segunda Guerra Mundial.

China devuelve el golpe nos muestra a un juvenil Mao Tsetung, a Chuh Teh y a otros de sus primeros compañeros. También nos muestra la accidentada región de Yenan adoptada como base de operaciones. El filme aclara que Mao hizo a un lado un principio ortodoxo marxista por lo menos en el caso de China, pues veía en el campesinado —no en el proletariado urbano— la base y la fuerza de las que surgiría una nueva China. El filme también destaca la importancia que daba Mao a la guerra de guerrilla en la lucha contra los japoneses. Las revelaciones contenidas en *China devuelve el golpe*, combinadas con las informaciones de *Estrella Roja en China*, llamaron la atención hasta en Moscú que hasta entonces aparentemente mantenía escasa comunicación con Yenan. Según Jay Leyda, Stalin se había referido con desdén a las fuerzas de Mao y las había llamado "comunistas de pacotilla". Pero en Moscú, la presentación de *China devuelve el golpe* persuadió al joven Roman Karmen —que había regresado de España en 1938— de que debía proponer una expedición cinematográfica a Yenan. El resultado fue otra notable serie de informes cinematográficos que culminaron con el largometraje documental ruso *En China* (*In China*, 1941).[25]

Es significativo el hecho de que quienes completaron para Frontier Films *China devuelve el golpe* —Lerner, Leyda, Maddow, Meyers— usaran seudónimos. Pero lo cierto es que la película aportaba noticias que iban contra las ideas dominantes del momento, que hacían de Chiang Kai-shek el salvador de China. A medida que se adensaban los nubarrones de la guerra, las ideas que se salían del cauce normal suscitaban crecientes sospechas. En varios sectores del Congreso y de la prensa se estaba formando una atmósfera de cacería de brujas. Los hombres de Frontier Films, veteranos de la Liga de Cinematografía y Fotografía, hicieron fuerte impacto en la historia del documental norteamericano, pero al aproximarse la guerra algunos de sus principales elementos se encontraron trabajando en creciente aislamiento.

Algo parecido estaba ocurriendo en Japón, pero con resultados más drásticos. Como en otros países, había habido allí un movimiento de cineclubes inclinado al izquierdismo bajo la presión de la crisis económica.

Uno de sus principales representantes fue Akira Iwasaki. Mientras estudiaba literatura y filosofía alemanas en la Universidad Imperial de Tokio se sintió atraído por el cinematógrafo y se propuso hacer crítica de cine. Veía todas las películas extranjeras que le eran accesibles (norteamericanas, alemanas, francesas), pues pocas eran las rusas admitidas en Japón. Sin embargo consiguió ver *Turksib* y *Tempestad sobre Asia*. Akira formaba parte de un grupo que se llamaba Liga Cinematográfica Proletaria o Prokino fundada en 1929. Lo mismo que los miembros de las Ligas de Cinematografía y Fotografía de los Estados Unidos, los de Prokino comenzaron por reunirse para ver películas y luego procedieron a hacerlas ellos mismos, generalmente noticiarios y documentales algo más largos. Como trabajaban con escasos fondos normalmente usaban películas positivas de 16 mm. Lo cual significaba que los filmes originales podían proyectarse directamente y, en efecto, así se los utilizaba. Sólo que cuando el celuloide se gastaba ya no quedaba nada de la película original. Como las Ligas de Cinematografía y Fotografía, Prokino organizó su propio sistema de distribución; además ofrecía funciones para sindicatos obreros y grupos rurales en amplias zonas.

Entre los elementos jóvenes de Prokino se encontraba Fumio Kamei. Habiendo comenzado su carrera como pintor, había visitado la Unión Soviética para estudiar artes industriales. En ese país, la obra de Pudovkin y Blyokh lo estimuló intensamente y contribuyó a apartarlo de la pintura y a orientarlo hacia el cine. Al regresar a Japón, sufrió la influencia de Akira Iwasaki y del grupo Prokino. Un trabajo sobre películas de relaciones públicas le procuró sus primeros ingresos en este terreno y un empleo en la unidad documental de Toho, uno de los principales estudios japoneses.[26]

El género documental se desarrolló con lentitud en el Japón, pero la expansión militar japonesa en el Asia continental llegó a ser un tema frecuente de las notas de noticiarios y de ocasionales documentales. Estos se ajustaban al especial vocabulario de la política exterior. En 1931, la conquista de Manchuria fue presentada con subtítulos como "Incidentes en Manchuria" y "Movimientos en Asia Oriental". Cuando la conquistada Manchuria se convirtió en el nuevo estado Manchukuo se presentó la ocasión de filmar las ceremonias del caso y de exhibir noticiarios: la fundación de Manchukuo, la coronación de su emperador y su visita oficial al Japón. Para los medios de difusión occidentales, Manchukuo eran "un estado títere"; para los noticiarios japoneses, formaba parte del "nuevo orden de Asia" y de una "esfera asiática de prosperidad compartida".[27]

En 1937, Japón renovó su guerra contra China con gran intensidad y atacó Shanghai, Soochow, Nankin y Pekín. La efervescencia de los sucesos alimentó con nuevo material al documental. Al caer Shanghai, el estudio Toho envió al joven Fumio Kamei para que filmara la ocupación de la ciudad. El resultado del trabajo fue *Shanghai*, un largometraje que Toho realizó con la cooperación del ejército, una película de fascinante ambigüedad.

La película no muestra las acciones bélicas; los noticiarios, especialmente filmados por miembros de la colonia internacional, ya habían cubierto profusamente las escenas de batallas. Pero Kamei invitó a oficiales japoneses de diverso rango a que explicaran ante la cámara cómo habían alcanzado aquella victoria. Los oficiales así lo hicieron, henchidos de orgullo y refiriéndose ocasionalmente a los mapas. De vez en cuando Kamei se apartaba de ellos para hacer que la cámara recorriera los devastados campos de batalla y las ruinas en medio de las cuales pululaban seres humanos desarraigados. En los campos de batalla vemos asimismo innumerables tumbas japonesas que permiten conjeturar que los conquistadores pagaron su victoria a un precio más alto que el que declaraban los informes oficiales. Inolvidables son las tomas de los vencidos filmadas en el interior de la ciudad. Vemos interminables colas de personas que aguardan para servirse de una bomba de agua. En las escenas en que soldados japoneses tratan de granjearse la amistad de unos niños —dándoles suaves golpecitos en la cabeza, ofreciéndoles golosinas, proponiéndoles paseos a lomo de burro— los confundidos y desconcertados rostros de los niños no dejan de obsesionarnos.

La película presentada por Toho por lo visto enfureció a los oficiales del ejército, pues Kamei comenzó entonces a ser un hombre marcado. Su filme *Soldados combatientes* (*Tatakau Heitai*), sobre la vida de los soldados, presentado por Toho en 1939, fue prohibido al año siguiente; además se destruyeron sus negativos. El guión, escrito por Kamei para un cortometraje de Toho sobre la geología del monte Fuji, fue rechazado con el pretexto de que el Fuji simbolizaba el imperio y que no debía examinarse científicamente. La suerte corrida por el filme *Kobayashi-Issa*, terminado en 1940, fue especialmente curiosa. La película se refería al poeta Kobayashi, autor de haikus, pero más particularmente a la escarpada región del país en la que creció dicho poeta. Kamei utilizaba sus poemas como comentarios que a veces eran sardónicos. La región es un terreno prácticamente inaccesible al arado, de suerte que los labriegos deben trabajar con ahínco en las pequeñas fajas de tierra de las colinas. De ahí el desasosiego del haiku:

La primavera ha llegado
pero mi felicidad
es moderada

El comienzo de la película nos dice:

Aquí tres cosas son importantes:
la luna, Buda y
los fideos.

El filme fue denunciado a causa de su excesiva preocupación por la pobreza.

En 1939 Japón, siguiendo el ejemplo alemán, decretó que sólo podían rodar películas quienes tuvieran licencia del gobierno; a Kamei se le negó esa licencia.

Además, se dictó una ley de detención preventiva que permitía arrestar a los sospechosos de tendencias peligrosas. Kamei fue arrestado en octubre de 1941 y permaneció en la cárcel casi dos años.

Prokino había quedado fuera de la ley. Sin embargo, crecía el interés por los documentales, interés estimulado por una edición japonesa del libro de Paul Rotha *Documentary Film*, traducido por una joven, Taka Atsugi, y que apareció en 1938. En 1940 y como medida de guerra, se hizo obligatorio que todas las salas de las ciudades importantes exhibieran *bunka eiga*, filmes culturales, incluso documentales; al año siguiente esta disposición se extendió a otras esferas. Los noticiarios quedaron consolidados en un noticiario oficial, *Nippon Eiga Sha*, a menudo abreviado como Nichiei. Los noticiarios y los documentales comenzaron a echar firmes raíces en el cine japonés, sólo que era un movimiento en alto grado controlado que no daba cabida —a lo menos por el momento— a un Kamei o a un Iwasaki.

En diferentes países de Asia, Europa y América, el cine documental continuó mostrando desarrollos paralelos. Durante la década de 1930, estas manifestaciones comprendían no sólo el auge de las películas que abogaban por una causa —de manera sutil o abierta— sino también fenómenos tales como la presión ejercida sobre los cineclubes, eliminados en algunos lugares; también implicaba cuestiones de forma. El filme típico de defensa de una causa se rodaba como una película muda a la que luego se le agregaba la narración con una "voz en off". Esta había llegado a ser casi la forma estándar del documental. Hasta el español Luis Buñuel, vinculado con el surrealismo, hizo un documental con voz en off, el sardónico *Tierra sin pan* o *Las Hurdes*, 1932, prohibida en España a causa de su aterradora descripción de una aldea española. La voz en off fue también la técnica empleada en la película belga, *La isla de Pascua* (*L'Ile de Pâques*, 1935), una producción de Henri Storck rodada en el Pacífico sur por John Ferno, un ex colaborador de Joris Ivens. La película pinta una isla dominada por monumentos de una civilización cuyos habitantes se habían virtualmente exterminado unos a otros en guerras —la cámara mostraba sobrevivientes descarnados y escuálidos— y parecía contener una advertencia al mundo, dominado cada vez más por la violencia. En *La vida es nuestra* (*La Vie est à Nous*, 1936), un semidocumental hecho para el *Front Populaire* francés, obra de Jean Renoir, había pasajes con voz en off que acompañaban el material del noticiario.

En las producciones con voz en off se identificaban algunos narradores, pero en la mayor parte de los casos se trataba de voces abstractas. Algunas eran serenas, pero las más de las veces, resonantes y llenas de autoridad, con el respaldo de una música impresionante. Estos fueron haciéndose clisés del cine documental.

En algunos documentales había lugar para ensayos y representaciones y, como en *La marcha del tiempo*, ocasionalmente intervenían actores profesionales. El público no se preocupaba mucho por la validez de semejante técnica.

Los desarrollos paralelos fueron fomentados por documentalistas viajeros. Desde el comienzo, el documental estuvo representado por operadores que iban de un continente a otro: los operadores de Lumière, luego Flaherty, Grierson, Cavalcanti, Karmen y otros. El género de película que abogaba por una causa produjo un ejemplo especialmente notable en una sola figura que ligó naciones, géneros y épocas. Se trata del cineasta de Holanda, Joris Ivens.[28]

Aunque sus primeras películas, *El puente* y *Lluvia*, fueron experimentos en la disposición de imágenes, las cuestiones sociales ya eran importantes para el autor, que había sido un estudiante activista. Luego, a mediados de la década de 1920, había trabajado en una fábrica alemana de cámaras y había intervenido en marchas de protesta contra las condiciones de trabajo. Cuando la policía disparó contra los manifestantes, Ivens sintió que estaba envuelto en una temprana batalla contra el fascismo naciente. Luego, en Amsterdam, la Filmliga continuó ofreciendo estímulos políticos. Sus exhibiciones de películas extranjeras incluían películas prohibidas en las salas holandesas. Se había sostenido el derecho que tenían los artistas de ver tales películas en privado, después de un tormentoso incidente de 1927 en el que la policía había tratado de interrumpir la proyección de *Madre* (*Mat*, 1926) de Pudovkin, aparentemente la primera película soviética que llegó a Amsterdam. El triunfo de los libertarios había dado a Filmliga su impulso inicial de organización y la había ayudado a crecer vigorosamente.

A diferencia de grupos semejantes de otros lugares, el de Ivens y sus amigos no producía noticiarios. Pero se las componía para dar provocativos equivalentes. En los Países Bajos, las salas cinematográficas permanecían cerradas los domingos; durante el intervalo del fin de semana se pedían prestados, a operadores que cooperaban, algunos noticiarios a los que se les cambiaban los títulos y se los disponía para producir un impacto izquierdista. Después de haber gustado de los resultados de ese trabajo y de haberlos utilizado en las reuniones para discutirlos, los *cinéastes* devolvían las películas a su forma original para que se las pasara en las salas los lunes.

Su rápido crecimiento permitió a la Filmliga organizar reuniones a las que se invitaba a prominentes figuras cinematográficas para discutir su trabajo. De Francia llegaron varios, incluso Alberto Cavalcanti y René Clair. De la Unión Soviética, Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin y Dziga Vertov. Mientras los estudios rusos se estaban reconvirtiendo para hacer cine sonoro, se alentaba a sus directores a que hicieran esos viajes.

La aparición de Pudovkin determinó un vuelco en la vida de Ivens. Las autoridades holandesas, nerviosas por la visita de Pudovkin, le permitieron permanecer en el país sólo veinticuatro horas antes y veinticuatro horas después de su aparición en la Filmliga. Pero durante esas pocas horas, Pudovkin vio varias películas, incluso *El puente* y *Lluvia* y le dijo a Ivens: “Bien pudiera convenirnos que usted viniera a visitarnos a la Unión Soviética”. Tres meses después, una carta de Pudovkin contenía una invitación formal: “¿Por qué no viene usted ahora? Los gastos que tenga desde la frontera le serán pagados. Por supuesto, traiga usted sus películas”. En diciembre de 1929, Ivens viajaba a la Unión Soviética.

Durante los meses siguientes dio una serie de conferencias y ofreció proyecciones de sus películas. Recorrió muchos lugares en compañía de un intérprete, contestó a preguntas que le hacían sobre el cine, las condiciones sociales, su propia vida y antecedentes. Y vio también varios filmes: en el estudio de Ucrania, Dovzhenko le mostró su nueva película, *Tierra (Zemlya*, 1930); en el estudio de Georgia, Mijail Kalatozov le mostró su recién terminada *Sal para Svanetia*. Luego, para su asombro, Ivens fue invitado a dirigir una película sobre un tema de su elección. Y él eligió una nueva acería de Magnitogorsk, que estaba siendo construida y organizada en buena parte por brigadas juveniles. La película ulteriormente llegó a ser *Canto de héroes* (*Pesn o Gueroyakh*, 1932).

Antes de iniciar la producción de la película, Ivens regresó a los Países Bajos, donde en poco tiempo mejoró su situación financiera rodando dos filmes industriales, uno de ellos para Philips Radio. Trabajando en la planta más importante de la empresa, Ivens hizo *Sinfonía industrial* (conocida también como *Philips-Radio*, 1931), una película de gran belleza técnica en la que se destacan las configuraciones y las secuencias de movimientos, como en *El puente*. (Ivens había sugerido filmar los hogares de los obreros, pero la compañía rechazó esa idea.) De regreso de la Unión Soviética, el director se lanzó a la producción de la película sobre otra fábrica: allí, en la frontera entre Europa y Asia, vivió en barracas de madera y trabajó a veces en medio de un mar de fango y con fríos increíbles. Su equipo era exiguo, así como todo el material de producción de la película, que se le suministraba en forma escasa, como cualquier otro tipo de material. Sin embargo, Ivens hubo de escribir en sus memorias: "Aquella fue la primera vez en mi vida que me sentí identificado con mi trabajo, como si fuera una parte de mi ambiente".

Después de terminar *Canto de héroes*, regresó a Holanda a tiempo para participar en el momento culminante de algo que había comenzado años atrás: la continuación de la película en la que se registraban los trabajos de desecación y saneamiento del Zuider Zee. Pero la terminación de esa hazaña de ingeniería destinada a crear nuevos campos de cereales estuvo acompañada por una amarga e inesperada ironía que se manifiesta en la parte final de la película de Ivens. En 1933 se arrojaba al mar el trigo para mantener su precio en los mercados internacionales. Ivens expresó su cólera en el agitado final de *Nueva tierra* (*Nieuwe Gronden*, 1934). Mostrando un súbito cambio de temperamento y acompañado por la música de Hanns Eisler, el filme acusa a un sistema que coloca los precios del trigo por encima del hambre de millones de seres humanos.

Mientras tanto el belga Henri Storck se mantenía en contacto con él. Storck estaba indignado por los problemas que tenían los mineros del carbón en el Borinage de Bélgica y con la violenta acción policial empleada para ahogar la huelga que había sido precipitada por una reducción de salarios. Ivens se unió a Storck para hacer *Borinage* (1933), financiada por un cineclub de Bruselas llamado Club de L'Ecran. Para eludir a la policía ambos trabajaron en extremo secreto; vivían en las casas de los mineros y frecuentemente cambiaban de domicilio. Con ayuda de los mineros, se reprodujeron manifestaciones y choques con la policía. Era una actividad fílmica virtualmente "clandestina", acechada por la policía secreta.[29] Los censores prohibieron la película terminada tanto en Bélgica como en Holanda, pero la obra tuvo considerable circulación en los cineclubes.

Ivens se estaba convirtiendo en un célebre abogado de causas. Se lo invitó a los Estados Unidos. Allí un grupo de prominentes escritores y artistas —Herman Shumlin, Lillian Hellman, Dorothy Parker y otros— propuso reunir fondos y formar una corporación, Contemporary Historians Inc. Deseaban que Ivens fuera a España para filmar una película sobre la lucha antifascista. Ivens telegrafió al joven John Ferno para invitarlo a que se le uniera en el proyecto español. De esta manera ambos contribuirían a la causa. Ernest Hemingway se adhirió al proyecto; escribió y leyó la narración en off. En España se encontraron con Roman Karmen de la Unión Soviética, que cumplía su función cinematográfica. Tanto para Ivens como para Ferno, aquella era la primera filmación de escenas de guerra. En una aldea ambos vieron llegar aviones Caproni y caer las bombas, lisas, resplandecientes a la luz del sol. Luego sobrevino el estruendo de las bombas y por fin se hizo el silencio en toda la aldea, seguido por los lamentos de los heridos. Luego, en medio del polvo levantado por las explosiones comenzaron a aparecer mujeres desconcertadas que todavía no se daban cuenta de lo que había ocurrido. Ivens y Ferno las siguieron con sus cámaras en acción. Dos mujeres alzaban a un bebé. Ivens se sorprendió pensando "¿cómo es posible que yo sea tan brutal?" Pero estaba resuelto a seguir filmando y así lo hizo. Ambos continuaron haciéndolo durante semanas. Hemingway decía que corrían demasiados riesgos y que los matarían. Helen van Dongen, la encargada del montaje, realizaba este trabajo en Nueva York, adonde viajaba desde Holanda con ese fin. Irving Reis, director de la serie experimental CBS de radio *Columbia Workshop*, trabajaba con ella y agregaba efectos sonoros a las tomas mudas. Para producir el efecto de los bombardeos escogieron una clase de solución bastante frecuente en ese período: invirtieron los ruidos producidos por un terremoto, tomados de la película *San Francisco*. El efecto pareció realmente auténtico. Virgil Thomson y Marc Blitzstein compusieron la música basándose en discos de melodías folklóricas españolas. El presidente Roosevelt vio un preestreno de *Tierra de España* (*The Spanish Earth*) en la Casa Blanca e hizo preguntas sobre los tanques rusos. La señora Roosevelt preguntó sobre las posibilidades que tendrían las fuerzas leales de vencer. El filme se presentó en 1937. Algunos críticos dijeron que Ivens había pasado del arte a la propaganda. El *Motion Picture Herald* manifestó que la película era "demasiado fuerte, amarga y brutal para gustar al público en general". Pero a muchos les pareció haber visto una obra clásica. *Time* decía:

> Desde la película muda francesa *La pasión de Juana de Arco* no se ha hecho un empleo tan dramático del rostro humano. Cuando una cara tras otra cara nos miran desde la pantalla, el filme llega a ser una especie de galería de retratos del alma humana ante los desastres y la miseria. Allí están los rostros graves de los oradores de reuniones y los rostros de los habitantes de aldeas que hablan de la guerra y exhortan a la defensa. Vemos los rostros de ancianas que debieron abandonar sus hogares de Madrid por razones de seguridad y miran hacia un futuro frío, incierto; rostros aterrorizados después de un bombardeo, rostros de hombres que van a la batalla y rostros de hombres que nunca volverán de la batalla, rostros henchidos de pesar, determinación y miedo.

Para quienes estaban más comprometidos con la causa de los leales, Ivens era un héroe. En efecto, se había convertido en una de las grandes figuras del cine documental. Pare Lorentz, que hacía planes para establecer un Servicio Cinematográfico de los Estados Unidos, deseaba que lo acompañara en el proyecto de una película que estaba preparando sobre electrificación rural. Pero había otros temas más urgentes, como por ejemplo, la guerra desatada en China. Los artistas y escritores que habían enviado a Ivens a España deseaban que ahora cubriera la guerra sino-japonesa. Constituyeron una nueva corporación, History Today Inc. Luise Rainer, que había interpretado *La buena tierra* (*The Good Earth*), inició la recolección de fondos. El embajador chino también prestó su ayuda. A principios de 1938, Joris Ivens y John Ferno —que eran codirectores en este proyecto— se pusieron en camino; Robert Capa de *Life* fue con ellos para tomar fotografías. Las tomas llegarían —vía los laboratorios de Hollywood— a manos de Helen van Dongen en Nueva York para las operaciones de montaje. Los directores convinieron con ella un código telegráfico. El mensaje JOHNNY MUY ENFERMO le diría a Helen: "Sácanos de este país lo antes posible; enredos con el ejército o las autoridades de ocupación japonesas".[30]

Pero además de los japoneses había otros problemas. Un coronel Huang, asignado por el gobierno de Chiang Kai-shek para asesorarlos, parecía antes bien encargado de poner obstáculos. Aparentemente se informaba a la señora Chiang sobre cada paso que daba el grupo cinematográfico. En Hankow, la capital transitoria, el grupo se encontró con un nuevo sistema de censura.

> Cada vez que yo hacía una toma un empleado del censor chino hacía exactamente la misma toma con una cámara de 16 mm. La impresión de 16 mm se enviaba a Hong Kong y allí Kodak la procesaba; luego se enviaba de nuevo a Hankow y el censor la veía antes de que nosotros hubiéramos podido enviar la idéntica película de 35 mm a Hollywood.

Ivens pidió permiso para visitar el Ejército de la Octava Ruta de Mao Tse-tung sin éxito. Le dijeron que unidades guerrilleras podían encontrarse en cualquier parte. Todas las preguntas e indagaciones relativas a las fuerzas de Yenan provocaban disgustos. Sin embargo, Ivens y Ferno trataron de partir hacia el noroeste; sus pasos eran vigilados y un telegrama procedente de Hankow les advirtió:

> LA SEÑORA CHIANG DESEA QUE YO LE INFORME A USTED QUE CHINA TIENE SÓLO UN EJÉRCITO CON UN SOLO COMANDO GENERALÍSIMO. SE SOLICITA QUE EN LA PRODUCCIÓN DE USTED NO DÉ PUBLICIDAD A NINGUNA UNIDAD PARTICULAR SINO QUE DÉ PROMINENCIA ÚNICAMENTE AL EJÉRCITO CHINO. STOP. JULIO Y AGOSTO MUY CÁLIDOS PARA FILMAR EN HANKOW. SE ESPERA QUE APROVECHE USTED PLENAMENTE AQUÍ LA TEMPERATURA DE JUNIO.

La película, *Los cuatrocientos millones*, con música de Hanns Eisler y una narración redactada por Dudley Nichols y leída por Fredric March, se estrenó en 1939 y fue tanto aclamada como atacada. Como explicación de los levantamientos producidos en China, el filme tenía un valor limitado. Como testimonio de los horrores de la guerra moderna, ofrecía momentos inolvidables.

Desde *El puente*, pasando por *Nueva tierra* hasta *Los cuatrocientos millones*, Joris Ivens había recorrido una gran distancia. Al principio se había tratado de una cuestión de imágenes en movimiento, luego de problemas sociales, ahora parecía principalmente una cuestión de lealtad e ideología. El debate ideológico estaba siendo ahogado por el estrépito de las bombas. Ivens había trabajado en una época en que a los autores de películas, rodeados por el retumbar de las explosiones, se les pedía no que demostraran una tesis sino que exhortaran a la acción.

El documental, toque de clarín

Cuando en septiembre de 1939 los ejércitos alemanes penetraron en Polonia, los alemanes se lanzaron también a cultivar un género de película que iba a dominar la producción del documental durante toda la Segunda Guerra Mundial: la película estilo “llamada de clarín” que, agregada a la acción militar, representaba un arma de guerra. La tarea del autor de películas era, en cuanto a sus compatriotas, encender la sangre y las pasiones nacionalistas e incitar la determinación hasta el más alto nivel; en cuanto al enemigo, darle escalofríos y paralizarle la voluntad de resistir. En cuanto a todos estos objetivos, las películas bélicas germánicas tuvieron un brillante comienzo.[31]

Era evidente la importancia que se asignaba a esta clase de trabajo. En el avance hacia la ciudad polaca de Gdynia, se dice que el ataque fue demorado para que los camarógrafos pudieran tomar posiciones delante de las tropas de asalto a fin de documentar plenamente el impacto. En la posterior conquista de Noruega, en la que se hizo un uso sin precedentes de tropas paracaidistas en coordinación con desembarcos navales, se ha comentado que trescientos camarógrafos alemanes estuvieron en la acción. Muchos fueron los camarógrafos alemanes muertos durante la guerra.

El conjunto de las tomas de batallas era procesado para convertirlo en noticiarios de la serie que aparecía en la *Revista Semanal Alemana (Deutsche Wochenschau)* —a menudo durante la primera parte de la guerra, el noticiario duraba hasta cuarenta minutos—; con esos elementos también se hacían documentales de largometraje. Otros elementos adicionales eran tomas de prisioneros, una música incitante, mapas animados y una narración muy emotiva. Mientras la acción abrumadoramente dinámica acaparaba la atención, se utilizaban la palabra y la música para dar significaciones específicas a los acontecimientos. Todo estaba precisamente calculado.

Parece haber tenido enorme efecto, entre los filmes registrados en Polonia, *Bautismo de fuego* (*Feuertaufe*, 1940), hecho para el Ministerio del Aire alemán; en el apasionado epílogo aparecía el jefe de la fuerza, Hermann Göering. Dirigido por Hans Bertram, que era él mismo un as de la aviación, el filme tenía música de Norbert Schultze, compositor de la célebre canción "Lili Marlene". *Bautismo de fuego* glorificaba el papel cumplido por la fuerza aérea en la destrucción de Polonia y en parte estaba dirigido a Inglaterra como una táctica de ablandamiento. La narración era de una cualidad lírica impetuosa que se complacía en las acciones aéreas bordadas con ingeniosas figuras literarias. Cuando los aviones completan su triunfante misión y regresan a sus bases, el narrador nos dice: "Cual nobles galgos, nuestros aviones de caza brincan sobre la zona conquistada". La parte narrativa alterna con fragmentos de canto:

> Arriba, sentimos en el viento del este la valiente aventura del día
>
> Nos dirigimos hacia el sol y dejamos la tierra muy abajo.
> Camarada, camarada, todas las muchachas deben aguardar.
>
> Camarada, camarada, la orden es clara y estamos listos para la acción.
>
> Camarada, camarada, ya conoces el lema: ¡Al enemigo! ¡Al enemigo! ¡Bombas sobre el país de los polacos![32]

Pero en definitiva el blanco de la película es Gran Bretaña. Su promesa de prestar apoyo a Polonia, hecha por el primer ministro Neville Chamberlain, se pinta en *Bautismo de fuego* como el más nefando de los crímenes de guerra, por cuanto alentaba a los polacos a tratar de defender a Varsovia, que no estaba fortificada. La película muestra vívidamente la resultante aniquilación, mientras el narrador comenta con lirismo y fariseico entusiasmo:

> Varsovia, el drama de una ciudad que se acerca a su fin... El viento empuja la cortina de humo hacia el este. El resplandor del sol se refleja en los blancos cúmulos del cielo que, levantados por el calor de las llamas con singulares formas semejantes a torres, se elevan cual una gigantesca cadena de montañas. Allá abajo, el infierno... Treinta y seis horas después Varsovia se rinde. Volamos sobre la ciudad de nuevo, esta vez sin bombas. El señor Chamberlain debería ser de nuestra partida... ¿Qué tiene usted que decir ahora, señor Chamberlain? Aquí tiene usted la prueba concluyente de la catástrofe que acarreó a la capital polaca. ¿No teme las maldiciones de un pueblo traicionado?... Todo esto es obra suya, suya es la culpa y tendrá usted que responder por ello en el juicio final. Y recuerde algo: esto es lo que sucede cuando la Luftwaffe alemana castiga. Ella sabrá también cómo castigar al más culpable de los culpables.

El momento final de la película repite —con una variación— el exaltado estribillo:

> ¿Oyes el grito de combate? ¡Al enemigo!... ¡Bombas, bombas, bombas sobre Inglaterra!

Los sucesos de Polonia dieron también nacimiento a *Campaña en Polonia (Feldzug in Polen*, 1940) que mostraba las acciones de tierra nazis de manera igualmente impactante. Mapas animados que exhibían reductos de resistencia rodeados y ahogados por divisiones de tanques alemanes producían una sensación casi física de estrangulamiento. Lo mismo que *Bautismo de fuego*, el filme pinta la destrucción causada por los alemanes como una espada de retribución. Está cercana la hora en que naciones inicuas deban rendir cuentas.

Campaña en Polonia fue la primera obra importante de Fritz Hippler, quien también dirigió *Victoria en el oeste (Sieg im Westen*, 1941) que celebraba con igual vigor la derrota de Noruega, Dinamarca, Holanda, Bélgica y Francia. Hippler era una fuerza naciente dentro del régimen de Goebbels. Había estudiado sociología y derecho en la Universidad de Heidelberg y en 1935 ingresó en la división de noticiarios del Ministerio de Propaganda. Pero fueron los años de guerra los que lo llevaron a la prominencia. Según dice David Stewart Hull en su *El cine en el Tercer Reich*, Hippler era el "genio malvado" que estaba detrás de una serie de proyectos cinematográficos nazis. El más notable de éstos fue *El eterno judío (Der ewige Jude)*, presentada a fines de 1940.

En aquel año se dieron varios filmes antisemitas aparentemente con el fin de preparar el escenario para "la solución final del problema judío" de Hitler. Salvo *El eterno judío* esas películas eran de ficción. Goebbels encomendó a Hippler la tarea de producir un "documental" antisemita y Hippler cumplió su misión de manera espectacularmente odiosa.

Como otras películas de Hippler, ésta se apoyaba principalmente en la narración en off, que en este caso era un compendio de invectivas antisemitas combinadas con imágenes de muchas clases como las expresiones de "arte degenerado", "pornografía" y escenas de mataderos que supuestamente ilustraban ritos judíos.

En un aspecto, la película era otro subproducto de la destrucción de Polonia. Hippler supervisó las fotografías tomadas en el gueto de Varsovia donde centenares de miles de judíos fueron llevados como rebaño a lugares de indescriptible miseria. Las tomas de Hippler mostraban criaturas medio muertas de hambre, hombres sin afeitar en patéticos actos de cambiar un par de calcetines por unos mendrugos de pan. Esas tomas se utilizan en *El eterno judío* para mostrar a los judíos "en su estado natural". Se advierte al público que los judíos en otras partes aprendieron a ocultar su verdadera naturaleza bajo una capa de civilización; pero ahora el público alemán puede verlos tales como son, una especie parásita, sucia, timadora.

El eterno judío se lanza luego a contar una "historia" del judío con el fin de mostrar cómo se manifiesta su verdadera naturaleza a través de la capa de civilización adquirida. En este punto la historia está "documentada" con imágenes de películas de ficción. Una selección tomada de *La casa Rothschild* (*The House of Rothschild*, 1934) nos muestra a un rico Rothschild —interpretado por George Arliss— que se viste con viejas ropas raídas para engañar y defraudar a un recaudador de impuestos. Otro extracto se propone documentar el papel de los judíos en las finanzas internacionales y en el estallido de las guerras. Luego se nos dice: "El judío está instintivamente interesado por todo lo que sea anormal y depravado". Este aspecto está ilustrado mediante un extracto tomado de *M* (1932), la película de Fritz Lang interpretada por Peter Lorre, "el judío Lorre", como indica la narración, en la que el protagonista es un asesino de niños. Se nos ofrece un fragmento del diálogo original:

> Lorre:... me quema interiormente. Debo seguir por el camino a que me veo empujado... ¿Quién sabe lo que está pasando dentro de mí? Debo hacerlo, no desearlo, ¡*debo*!

El final de la película nos dice que la Alemania del Führer está dedicada a la causa de la pureza racial.

La idea de "documentar" una tesis con extractos de películas de ficción no era enteramente nueva. Un filme de Grierson del período del Empire Marketing Board, *Conquista* (*Conquest*, 1930), utilizó tomas de la película de 1923 *La carreta* (*The Covered Wagon*) como si fuera historia real; su aspecto "de documental" hacía tentadora la idea aunque fuera dudosa. Y según Jay Leyda, Esfir Shub, en su compilación de la película *España* utilizó una breve escena de batalla tomada de la película de 1930 *Sin novedad en el frente*. Inclusiones de esta clase pueden hacerse sin mala intención; anomalías producidas en los archivos de los vendedores de copias lo hacían posible. Pero en modo alguno era éste el caso de Hippler quien se valió de expedientes cuestionables de una manera particularmente inescrupulosa.

La carrera cinematográfica de Hippler terminó cuando lo tomaron prisionero los británicos. Después de la guerra, el ejército de Estados Unidos lo empleó como traductor. El historiador del cine David Stewart Hull lo encontró luego trabajando como agente de viajes en Berchtesgaden.

Si bien el exaltado lirismo y las invectivas eran especiales características de las películas bélicas nazis, también en ellas ocasionalmente se apelaba a la ironía como en el cortometraje *Caballeros* (1940). La película nos muestra a Churchill, Chamberlain, Halifax e Eden como dirigentes británicos educados según el código de "los caballeros". Luego nos muestra a través de tomas de noticiarios extranjeros cómo se conducen los "caballeros". Eden viaja interminablemente para tratar de hacer que la India, Egipto y otras naciones luchen en favor de Gran Bretaña, a fin de salvar el estilo de vida de los caballeros. A todo esto Gran Bretaña ha abandonado a Francia, su principal aliada, retirando a sus tropas del continente a la desbandada. Al huir hacen volar puentes y edificios franceses, arrojan bombas en ciudades y caminos sin preocuparse de que mientras tanto mueren incontables franceses, se crean masas de refugiados, se destruyen hospitales, escuelas y tesoros culturales. Como contraste, se pinta el avance alemán como una liberación. Las tropas alemanas reconstruyen puentes, cuidan a los heridos y dan a la gente alimentos y gasolina para ayudarla a regresar a sus casas. Los franceses, dice el filme, están comenzando a comprender que deben cifrar sus esperanzas en los alemanes y no en los "caballeros".

En un espíritu análogo, *Alrededor de la Estatua de la Libertad (Rund um die Freiheitsstatue*, 1941) echa una mirada irónica sobre Estados Unidos, al comparar las pretensiones con las realidades, mediante tomas de guerras de pandillas, alborotos callejeros, huelgas, barrios miserables. No debe sorprender, dice el comentario, que la Estatua de la Libertad vuelva sus espaldas a los Estados Unidos.

Las estrategias cinematográficas nazis tuvieron éxito mientras los ejércitos avanzaban. Cuando comenzaron los reveses disminuyó el tono lírico de las películas y más tarde desapareció del todo. Las ediciones de noticiarios eran más breves y tendían a cubrirse con ejemplos de devoción y sacrificio en el frente interno, con visitas de Hitler a unidades militares y con discursos de los dirigentes nazis. Uno de los noticiarios más extraordinarios, presentado en 1943, contenía un discurso sobre "la guerra total" pronunciado por Goebbels, aparentemente ensayado para la cámara, puesto que el discurso se dirige al mundo en general. Para disipar toda especulación de que Alemania pudiera flaquear, Goebbels dice que ha invitado a alemanes representativos a que se reunieran con él en el Sport Palast de Berlín a fin de que respondieran a algunas preguntas suyas sobre lo que pensaban de la situación. Los que se alinearon ante Goebbels eran miembros de la alta jerarquía nazi, hombres de ciencia, artistas, veteranos de guerra heridos, obreros de fábricas de municiones, amas de casa. Todos ellos le respondían a coro:

> GOEBBELS: Los ingleses sostienen que el pueblo alemán se resiste a las medidas de guerra total tomadas por el gobierno.
> LA MULTITUD: ¡Mentiras! ¡Qué ignominia!
> GOEBBELS: El pueblo alemán no desea la guerra total, dicen los ingleses; desea la capitulación.
> LA MULTITUD: ¡Viva la victoria!
> GOEBBELS: ¿Queréis la guerra total?
> LA MULTITUD: ¡Sí!

GOEBBELS: ¿Queréis una guerra total y más despiadada de lo que jamás hayamos imaginado antes?
LA MULTITUD: ¡Sí!
GOEBBELS: ¿Estáis dispuestos a permanecer con el Führer como una falange de la patria que obra detrás de la Wehrmacht combatiente y a continuar la lucha impávidos y con salvaje determinación a través de todas las vicisitudes del destino hasta que la victoria esté en nuestras manos?
LA MULTITUD: ¡Sí!
GOEBBELS: Habéis proclamado ante nuestros enemigos lo que ellos necesitan saber para impedirles que caigan en falsos sueños e ilusiones.

Las ediciones de los noticiarios alemanes llegaban regularmente a los gobiernos adversarios a través de naciones no beligerantes, especialmente España, Portugal y Turquía. La edición Nº 651 de la *Deutsche Wochenschau*, la que contenía el discurso pronunciado por Goebbels en el Sport Palast, debe de haber convencido a esos gobiernos, por su vehemencia, de que pensamientos de derrota ya estaban turbando a Alemania.

En Gran Bretaña, lo mismo que en Alemania, el comienzo de la guerra desencadenó una serie de películas que aspiraban a ser toques de clarín. La GPO Film Unit se convirtió en la Crown Film Unit que tenía la misión de producir películas de guerra. Su finalidad era semejante a la de las películas alemanas, pero los estilos eran diferentes.

Los años de Grierson habían preparado bien a Gran Bretaña para llevar a cabo la guerra de los documentales. Muchos de los "muchachos de Grierson" eran veteranos cinematográficos maduros, ansiosos de satisfacer las necesidades de la guerra; muchos de ellos hicieron valiosas contribuciones, como Cavalcanti, Watt, Rotha y otros. Pero, como en Alemania, la guerra impulsó nuevas figuras, y de manera muy notable, la de Humphrey Jennings (1907-1950).[33]

Graduado en Cambridge, con interés por la pintura, la poesía y el drama, desde 1934 Jennings había trabajado en la GPO Film Unit o alrededor de ella como diseñador escénico, actor y montador, generalmente en películas hechas por otras personas. Grierson lo consideraba un diletante, pero al estallar la guerra, Jennings dirigió , en colaboración con Harry Watt y Pat Jackson, un modesto cortometraje titulado *Los primeros días* (*First Days*, 1939), que de algún modo captaba el espíritu de aquel momento. Su estilo era preciso, sereno, rico en resonancias. Posteriormente desarrolló más ese estilo en *Londres puede soportarlo* (*London Can Take It*, 1940) —otra vez con Harry Watt— y en *Escuchad a Gran Bretaña* (*Listen to Britain*, 1942), que le valió una reputación mundial. Con *Comenzaron los incendios* (*Fires Were Started*, 1943), considerada en general su obra maestra, llegó a ser virtualmente el poeta laureado de la pantalla británica en temas de guerra. Entre sus películas posteriores se contaron *La aldea silenciosa* (*The Silent Village*, 1943), *Los 80 días* (*The 80 Days*, 1944) y *Un diario para Timothy* (*A Diary for Timothy*, 1945).

En muchos sentidos, el estilo de Jennings difería del estilo corriente propio del "filme de guerra" y ésta era la razón de su fuerte impacto. La guerra le suministraba un melodramático telón de fondo. *Los primeros días* nos muestra inmediatamente un mundo cargado de amenazas. Cuando la gente se reúne alrededor de los aparatos de radio para escuchar el anuncio de la declaración de guerra de Gran Bretaña, la ciudad ya está sufriendo grotescos cambios. Monstruosas cortinas sostenidas por globos para defenderse contra los aviones enemigos, millones de sacos de arena apilados frente a los edificios, tanques colocados a la sombra de los árboles. Los artilleros están atentos. Se ven reflectores y se oyen sirenas. En la National Gallery vemos salas y salas en las que cuelgan marcos vacíos; se han retirando los tesoros artísticos por razones de seguridad. El histórico Támesis, que serpentea a través de la ciudad, se ve ahora como una amenaza. "El resplandeciente río puede ahora traicionar a Londres", dice el comentario.

Contra este fondo, Jennings lleva a cabo lo que es su especialidad: la viñeta de la conducta humana sometida a extraordinario estrés. Sus películas están llenas de pequeñas escenas nada espectaculares, humorísticas, conmovedoras, curiosas. En medio de la locura surrealista de la guerra, esos momentos forman un tapiz de hombres y mujeres que se conducen de manera humana y que de alguna manera confirman nuestra fe en la humanidad. Continúan con sus ocupaciones. Se ha atribuido a Jennings la facultad de captar el estado de ánimo de los británicos en una crisis. Pero, este director puede haber hecho más: quizás contribuyó a establecer un modelo de conducta en las crisis.

Los filmes de guerra de Jennings nunca explican, ni exhortan, ni arengan. Sólo *observan*. Algunos críticos, sin dejar de admirarlos, se preguntaban si eso era suficiente. Entre esos críticos se encontraba John Grierson, un hombre que creía en las explicaciones y que en Canadá continuó alentando el trabajo documental con un espíritu diferente, en general vigorosamente articulado. Pero, la respuesta del pueblo británico a la obra de Jennings no dejaba ningún lugar a dudas. Al verse a sí mismos en ese tapiz fílmico, los británicos descubrían que, después de todo, eran gente realmente maravillosa.

Las secuencias son diversas y casi siempre breves. Hay también incongruencias, aunque nunca llevadas al extremo. Al salir de los refugios después de una noche en que sonaron las sirenas y retumbaron las bombas, los londinenses examinan brevemente los daños como si estuvieran verificando si hace buen tiempo o mal tiempo y luego se van a sus ocupaciones con sus paraguas. Una mujer entra en un comercio por el destrozado escaparate. Una madre observa cuánta calma reina desde que los niños han sido evacuados. Si bien todo parece visto de soslayo, lo que se presenta es familiar: fragmentos de canciones populares, transmisiones de radio, señales de las calles, edificios bien conocidos. Todas estas cosas representan una corriente que no puede ser detenida ni desviada.

Un aspecto notable de las películas de Jennings es la ausencia en ellas de incitaciones a odiar al enemigo, incitaciones de las que estaban plagados los noticiarios británicos. En *Comenzaron los incendios* vemos a miembros del Servicio Auxiliar de Bomberos —a quienes no se describe como héroes— trabajando durante el bombardeo aéreo, haciéndose cargo de un increíble holocausto y rodeados de muerte y desastre. Sin embargo, como lo señala el crítico Jim Hillier, se trata el bombardeo casi como si fuera una catástrofe natural. Los bomberos no muestran ningún interés por "el enemigo" como tal y tampoco lo muestra Jennings que, en este sentido, no tomaba partido. Parece estar diciéndonos que la vida es corta y que no podemos esperar a que termine la guerra para ser humanos.

Este espíritu se traduce en las selecciones musicales que se aprecian en las películas. La banda sonora de *Escuchad a Gran Bretaña* nos ofrece una antología de lo que se oía en Gran Bretaña durante la guerra junto con las características viñetas de Jennings. Entre esos sonidos se contaba la música de Beethoven, Brahms, Mozart. Vemos cómo Myra Hess interpreta al piano a Mozart en conciertos de mediodía ofrecidos a obreros en medio de la ciudad en ruinas. Gran Bretaña está preservando del desastre la cultura, incluso la cultura alemana.

Las películas parecen simples, pero el montaje forja complejas estructuras. La música que toca Myra Hess acompaña escenas de la vida corriente en varias partes de la ciudad y envuelve las actividades en una leve aureola de nobleza. Los efectos sonoros exhibidos en un marco llevan constantemente a otros, y así se crean resonancias y asociaciones sugestivas. Jennings era un activo experimentador con la banda sonora. Se valió parcamente de la narración en off. Utilizaba más bien el diálogo —generalmente en breves trozos improvisados— y más a menudo que en la mayor parte de los documentales contemporáneos.

Escuchad a Gran Bretaña y *Comenzaron los incendios* se encuentran entre los pocos filmes bélicos que pueden verse décadas después sin molestia. En ellos, nada de lo que sea humano se sacrifica a supuestas necesidades estratégicas. Son películas de afirmación. En su filme final sobre la guerra, *Un diario para Timothy* (1945), se percibe una nota inquietante. La película se basa en la narración —escrita por E. M. Forster— en mayor medida que en las otras producciones de Jennings. La narración toma la forma de un "diario" escrito para un niño nacido en la última parte de la guerra, cuando la victoria parece segura. El diario quiere hacerle conocer el espantoso Armagedón que ha establecido el escenario del mundo que ese niño ha de heredar y hace preguntas que en definitiva él debe responder, como por ejemplo, ¿qué hacer con ese mundo? Un desvanecimiento simbólico de imágenes muestra al niño surgiendo entre las llamas de la guerra. A pesar de la levantada retórica, la película tiene cierto sentido de predicción. Es como si Jennings hubiera estado seguro de que a lo largo de la guerra Gran Bretaña saldría bien parada, pero alimentara profundos temores acerca de la paz.

Jennings continuó haciendo películas en los años de posguerra, pero nunca con el éxito de aquella época. Es como si sus serenas viñetas necesitaran el telón de fondo de la violencia. Ninguno de sus filmes de posguerra agregó nada a su reputación. En 1950, mientras estaba haciendo una toma en lo alto de un acantilado de Grecia, perdió pie, cayó y así encontró su muerte.

El director Lindsay Anderson lo llamó "el único verdadero poeta de la cinematografía británica". Es curioso que Jennings, tan pacífico, hubiera encontrado su verdadera inspiración en la más feroz de las guerras.

Sus obras eran defensivas. De una manera u otra, todas ellas dicen que Inglaterra puede "soportarlo", la nota clave de los primeros años de la guerra que resulta sin embargo menos apropiada posteriormente. Para muchos británicos fue un alivio comprobar que Harry Watt producía su *Blanco nocturno* (*Target for Tonight*, 1941), que filma una misión de bombardeo sobre Alemania. Pasando de la defensiva a la ofensiva, esa película inició una serie de obras sobre acciones victoriosas que constituyeron el tema central en los últimos años de la guerra. Entre ellas, de especial brillo fue *Victoria en el desierto* (*Desert Victory*, 1943), dirigida por Roy Boulting, una inteligente y emocionante narración de la campaña del norte de Africa que empujó al Afrika Korps de Rommel 2.000 kilómetros desde El Alamein hasta Trípoli. El personal cinematográfico sufrió pérdidas, algunos hombres murieron, otros fueron heridos y otros tomados prisioneros. Pero, según se ha dicho, una unidad cinematográfica verdaderamente tomó Tobruk, al llegar allí antes que las tropas. El éxito de *Victoria en el desierto* preparó el camino para que Boulting hiciera otras películas igualmente impresionantes, *Victoria en Túnez* (*Tunisian Victory*, 1944)—hecha con la colaboración de los Estados Unidos— y *Victoria en Birmania* (*Burma Victory*, 1945). Estas obras presentaban algunos elementos del espíritu de Jennings: el énfasis puesto en modestos rasgos humanos en medio del torbellino de la guerra. Por fin se realizó *La verdadera gloria* (*True Glory*, 1945), un importante informe de guerra británico-norteamericano dirigido por Carol Reed y Garson Kanin con narración en off a cargo del general Eisenhower y numerosos soldados anónimos.

Lo mismo que los alemanes, los británicos apelaban ocasionalmente a la ironía. Uno de los momentos más satisfactorios en este terreno fue suministrado por Alberto Cavalcanti al comienzo de *El César amarillo* (*Yellow Caesar*, 1940), una compilación de tomas de Mussolini. Primero vemos a un organillero que toca en la calle su instrumento. Luego, mientras la música continúa, se desvanece la figura de su mano que hace girar la manivela, para convertirse en la mano de Mussolini que da fuerza a su oratoria con floreos circulares. Se necesitaba genio para notar en las tomas de Mussolini la posibilidad de llevar a cabo esa transformación y para producir el mordaz efecto de la música del organillo como leitmotiv de Mussolini. Otro momento al que el público era muy aficionado fue suministrado por el encargado del montaje no identificado de la película *Al compás del Lambeth Walk* (*Swinging the Lambeth Walk*, 1940). También aquí un simple truco constituye la base del efecto: con movimientos de avance y retroceso, cantos militares alemanes se transforman en una popular melodía inglesa; también se muestra al propio Hitler meneándose arriba y abajo. La reducción de lo grandioso a lo absurdo mediante este simple artificio mantuvo su fascinación durante muchos años.

En las últimas fases de la guerra, el cine tuvo participación en la comunicación de los británicos con grupos clandestinos de resistencia que operaban en el continente. Cavalcanti hizo el filme *Tres canciones de resistencia* (*Trois chansons de resistence*, 1943) para ser lanzado en paracaídas a los miembros de la resistencia. Algunas tomas hechas por grupos clandestinos del continente llegaron a Inglaterra. La resistencia dinamarquesa operó durante toda la guerra con un camión provisto de cámara en Copenhague y con un chofer al volante vestido con uniforme nazi; así pudo documentar actividades nazis y sus propios y ocasionales actos de sabotaje. Algunas de las secuencias de este tipo llegaron a Inglaterra vía Suecia y se utilizaron en noticiarios y documentales ingleses.

El movimiento de resistencia danés usó de manera muy atrevida las películas, tanto las procedentes de Inglaterra como las suyas propias. En una ocasión hizo una incursión de tipo comando a una sala cinematográfica en la que obligó al operador encargado de la proyección a exhibir películas de la resistencia. Custodiando las entradas, los comandos dijeron al público que tomara asiento y disfrutara de lo que iba a ver. Después recogieron la película y desaparecieron. Fue en esas circunstancias cuando los daneses vieron *Al compás del Lambeth Walk*. Aparentemente los riesgos extraordinarios que corrían se justificaban por aquel momento de enorme ridiculización antihitleriana.[34]

Cuando Hitler, aflojando la presión que ejercía sobre Gran Bretaña, dirigió su principal ataque hacia el este —y en esto el petróleo y el trigo rusos estaban entre los incentivos—, le llegó el turno a la Unión Soviética de sacudir a los espectadores con sus películas de guerra. Pronto la Unión Soviética estuvo en condiciones de ofrecer al mundo una visión de la guerra más directa que la que podían dar las demás naciones, pues sus experiencias bélicas eran únicas.

Los rusos comenzaron por retirarse y abandonaron vastas regiones al avance alemán. Se replegaron hasta los alrededores mismos de Moscú, Leningrado y Stalingrado, pero dejando siempre reductos de partisanos entre los que se contaban también camarógrafos. Entre los escombros de ciudades heladas, los defensores ofrecían resistencia y luego contraatacaban. Cuando sus unidades comenzaron a avanzar y a reconquistar aldeas, los camarógrafos soviéticos pudieron mostrar algo que el mundo todavía no había visto: soldados alemanes prisioneros, fatigados y harapientos que se arrastraban a través del fango y la nieve de Rusia. En las zonas reconquistadas, las cámaras comenzaron también a mostrar atrocidades que al principio parecieron increíbles. En Rusia la guerra se filmó en dolorosos primeros planos.[35]

Los estudios cinematográficos de películas de ficción se trasladaron al este —a Alma-Ata y a otros lugares— pero las actividades de los noticiarios y documentales conservaron una base en Moscú. En la oscuridad y el frío, en medio del estruendo de la artillería y de las explosiones de las bombas, los laboratorios procesaban la película que llegaba. Procedía de todas partes y arribaba a Moscú por todos los caminos imaginables. A veces, asombrosamente, las películas eran de camarógrafos que aparentemente se habían desvanecido en el olvido. Los de Moscú a menudo se preguntaban cómo habían podido obtener película para filmar.

Roman Gregoriev estaba encargado de compaginar los noticiarios de combate, la clase de trabajo que había realizado Vertov durante las luchas revolucionarias, sólo que ahora ese trabajo se llevaba a cabo en gran escala. Gregoriev había comenzado su labor cinematográfica en los estudios de Ucrania, adonde en la década de 1930 fueron enviados Dziga Vertov y Mijail Kaufman. Gregoriev, que era escritor y encargado del montaje, fue un admirador de Vertov y un devoto del documental. Llamado a Moscú para realizar obras de montaje en los noticiarios, se mantuvo en ese empleo en 1936-37 cuando llegaban de la guerra de España las tomas de Roman Karmen y luego sus filmaciones de Yenan. En el momento culminante del choque de nazis y soviéticos convergían a las mesas de montaje de Moscú las filmaciones de unos cuatrocientos camarógrafos. Lo mismo que en otras partes, con ese material se componían noticiarios y documentales más estructurados.

La cinematografía soviética, que estuvo en decadencia durante la década de 1930, comenzó a renacer en el período de la guerra, principalmente con el género documental. La atracción que ejercía sobre el público, en una tierra donde virtualmente todas las familias habían perdido miembros en combate, era incalculable; a menudo los documentales y los noticiarios parecían el único lazo con los distantes seres queridos. Durante muchos años después de la guerra, el día 3 de mayo, una mujer de Tashkent depositaba flores ante la pantalla del cine local. Era allí donde había visto por última vez a un hijo suyo.

En las estaciones del Metro de Moscú —usadas, lo mismo que en Londres, como refugios antiaéreos— se instalaron aparatos de proyección. En las salas cinematográficas las exhibiciones de documentales comenzaron a superar las de los filmes de ficción.

Batallas y campañas militares constituían el tema de los documentales de largo metraje, muchos de los cuales son clásicos de la filmografía de guerra. El primero de ellos estuvo dirigido por veteranos del documental. Leonid Varlamov (1907-62), que había comenzado su labor documental como asistente de montaje en 1929, se unió a Ilya Kopalin, veterano de *Kino-Pravda*, para realizar la triunfante *Derrota de los ejércitos alemanes en las proximidades de Moscú (Razgrom Nemetzkikh voisk pod Moskvoi*, 1942). En una versión norteamericana la película se llamó *Moscú devuelve el golpe* y en 1943 ganó un premio de la Academia. Luego Varlamov dirigió un filme que causó asombro general, *Stalingrado*, que documentó uno de los puntos culminantes de la Segunda Guerra Mundial con la rendición del mariscal de campo Friedrich von Paulus y de vastas columnas de tropas nazis que se arrastraban a través del fango.

Roman Karmen fue uno de los numerosos camarógrafos cuyas tomas aparecen en los filmes sobre Moscú y Stalingrado. También dirigió una película que competía con ellos en fuerza y dramatismo, *Leningrado en guerra* (*Leningrad v Borbe*, 1942). La película contenía nuevas y extrañas vistas: en medio del invierno una línea de vehículos de suministros vitales cruza el lago Ladoga helado, en la profundidad de la noche; luego, en la primavera, continúa su recorrido y los camiones se deslizan sobre capas de hielo peligrosamente delgadas; mientras tanto, se produce el derretimiento del hielo en la ciudad sin combustibles y así se ofrece una oportunidad de sepultar los cadáveres en la tierra por fin descongelada. El trabajo de la imaginación no podía superar el verismo de estas escenas.

Importantes directores de películas de ficción comenzaron a cultivar el documental: Alexander Dovzhenko con *La lucha por nuestra Ucrania Soviética (Bitva za Nashu Sovietskoyu Ukrainu*, 1943) y *Victoria en Ucrania (Pobeda na Provoberezhnoi Ukraine*, 1945); Sergei Yutkevitch con *Francia liberada (Osvobozhdjennaja Franzija*, 1944) compuesto de tomas extranjeras, incluso material alemán capturado; y Yuli Raizman con la importante *Berlín* (1945), que muestra la toma de la ciudad en combates callejeros librados casa por casa. También aquí hay vistas increíbles: en medio de los escombros y mientras los tanques y las tropas avanzan, vemos a un señor alemán que corta un trozo de carne de un caballo muerto en la batalla.

El director Mijail Slutsky supervisó un proyecto nada habitual: *Un día de guerra* (*Den voiny*, 1942) del cual todas las tomas se hicieron en un solo día —13 de junio de 1942— con la colaboración de más de doscientos camarógrafos que operaban en distintos puntos de filmación a través de toda la Unión Soviética. El proyecto tomó como modelo una película de preguerra, *Un día en un nuevo mundo (Den Novovo Mira*, 1940) que según se dijo, tenía su origen en una sugerencia de Gorki. *Un día de guerra*, en forma abreviada, llegó a ser una edición de *Marcha del tiempo*, con el título de *Un día en la guerra*.

La cobertura cinematográfica de las acciones de guerra dio lugar a leyendas. Más de cien camarógrafos soviéticos murieron en acción; los vacíos dejados en sus filas fueron rápida y ansiosamente cubiertos. La academia cinematográfica estatal —fundada en 1919 en plena revolución— agregó a su programa la filmación de combates y así los camarógrafos obtuvieron distinciones por su acción en la línea del frente. Los camarógrafos de este tipo ganaron muchas recompensas. Durante un combate aéreo un camarógrafo dejó a un lado su cámara, tomó la posición de un artillero y derribó un avión alemán de caza. Esto le valió un premio al valor y una reprimenda de su estudio.

El conjunto de las tomas de guerra de un camarógrafo, Vladimir Sushinsky, se ofrece en la película *Camarógrafos en el frente (Frontovoj Kinooperator*, 1946), compilada por Maria Slavinskaya y en la que se muestra la muerte del propio camarógrafo. La película estaba en movimiento en su cámara cuando el hombre fue muerto de un tiro y podemos ver confusamente la toma en una espiral en el momento en que el camarógrafo cae. Otro lo vio caer y filmó sus momentos finales; también este último murió en acción de guerra.

La actividad fílmica del tiempo de guerra sembró simientes para desarrollar relaciones de posguerra. Destacamentos polacos y de otras nacionalidades que luchaban junto a los rusos en su avance, tenían sus propias unidades documentales equipadas por los soviéticos. El equipo y los materiales cinematográficos se lanzaban en paracaídas para que los recogieran guerrilleros yugoslavos. Roman Gregoriev, después de pedir que lo asignaran al campo de la acción, lejos de sus deberes administrativos, cubrió el enlace con los partisanos búlgaros y la expulsión de los nazis de Bulgaria en *Entrada del ejército rojo en Bulgaria (Vstuplenije Krasnoj Armii w Bulgariju*, 1944).

Las películas de guerra soviéticas hicieron un fuerte impacto en los Estados Unidos. La opinión de los norteamericanos sobre la Unión Soviética era bastante negativa después del pacto de no agresión de 1939 firmado por Hitler y Stalin; muchos pensaban que ese pacto había desacreditado de manera irrevocable el régimen de Stalin y toda la causa comunista. Cuando posteriormente Hitler atacó a Rusia se predijo una temprana derrota de la Unión Soviética... a menudo con satisfacción. Las heroicas resistencias ofrecidas en Moscú, Stalingrado y Leningrado —todas documentadas en películas— produjeron un cambio de opinión. Continuó la disparidad de sentimientos, pero las expresiones antisoviéticas tendían a acallarse. La admiración por el esfuerzo de guerra hecho por los soviéticos fue objeto de amplia publicidad y las películas soviéticas suscitaban gran admiración en los críticos y los ejecutivos de Hollywood. Después de Pearl Harbor, los filmes soviéticos de guerra llegaron a ser una importante fuente de material para realizar los filmes de guerra del gobierno norteamericano.

El ataque japonés a Pearl Harbor, seguido por la declaración de guerra de Alemania, determinó que Estados Unidos se lanzara a producir películas del género "clarinada". Esa era una necesidad vital que presentaba aspectos especiales, por lo que la estrategia de producción fue diferente de la de los otros beligerantes. Como lo ejemplifica la célebre serie de películas *Por qué luchamos* (*Why We Fight*), las primeras películas de guerra de los Estados Unidos eran en su mayor parte eclécticas y se basaban en tomas de combate de otras naciones, amigas y enemigas. También se caracterizaban por un especial acento puesto en la historia.[36]

Existían razones para que esto fuera así. La idea de aislarse y abstenerse de participar en toda acción había echado profundas raíces y era un sentimiento fuerte. Los norteamericanos se resistían a derramar sangre "para salvar el imperio británico", o para "salvar el comunismo". La desilusión provocada por los resultados de la Primera Guerra Mundial y la participación de los Estados Unidos en ella era un factor importante. Además nadie tenía la sensación de que estuviera amenazado el suelo patrio, a pesar de que se promovían intensamente ejercicios de protección antiaérea. La devastación producida por los japoneses en Pearl Harbor encendió la fiebre bélica, sólo que a ésta le faltaba un contexto histórico, pues se inclinaba a ser sólo racista. No se veía realmente relación con la guerra europea. En general, el Departamento de Guerra de los Estados Unidos comprobó que los reclutas estaban confusos y divididos en lo tocante a la guerra y que ignoraban crasamente sus antecedentes.

Unas pocas semanas después de Pearl Harbor, el director de Hollywood Frank Capra —que súbitamente se había convertido en el *mayor* Capra y llevaba un nuevo e impecable uniforme— estaba sentado frente al general George C. Marshall, jefe de estado mayor, hombre canoso, sobrio y admirado. El lugar de la reunión era un nuevo edificio, el Pentágono. El diálogo fue posteriormente contado por Capra en sus memorias, *The Name Above the Title*.

"Señor Capra, permítame que lo llame así por un momento, tiene usted una oportunidad de ayudar enormemente a su país y a la causa de la libertad. ¿Se da usted cuenta de eso, señor?"

Capra, que habitualmente era hombre insolente y descarado, comprobó que estaba actuando más bien como los tímidos y desmañados héroes de sus películas *El señor Deeds va a la ciudad* (con Gary Cooper) y *Caballero sin espada* (con James Stewart) y dijo:

"Y bien, general Marshall, ¿me pregunta usted si me intimida la propuesta? Y sí, debo decir que sí, señor. ¡Me asusta!"

El general le explicó que en el ejército norteamericano pronto los civiles superarían a los soldados profesionales en una proporción de cincuenta a uno. Seguramente los alemanes y los japoneses, dijo el general, pensaba que esos muchachos norteamericanos serían demasiado blandos para la guerra moderna; pero Marshall creía que podrían luchar como tigres *sí* se les explicara claramente por qué llevaban uniforme.

"Ahora bien, Capra, quiero preparar con usted un plan para hacer una serie de películas documentadas, de información real —las primeras en nuestra historia— que expliquen a nuestros muchachos del ejército *por qué* estamos luchando y los *principios* por los que estamos luchando.

"General Marshall, con toda honestidad debo decirle que nunca he hecho antes una película documental. En realidad, ni siquiera estuve cerca de alguien que haya hecho una".

"Capra, yo antes nunca fui jefe de estado mayor. Muchachos que ahora mandan buques no habían visto antes nunca el mar."

"Muy bien, señor. He de hacer las mejores películas documentales del mundo".

Capra se daba cuenta de que debía aprender inmediatamente algo sobre los documentales y se dirigió al Departamento de Guerra para que le mostraran *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl que, como luego descubrió, era "escalofriante". Antes de que se satisficiera su deseo tuvo que llenar requisitos especiales de "seguridad", lo cual le pareció ridículo. Luego, cuanto más consideraba su propia reacción ante el filme, tanto más sentía que éste constituía una clave para su problema. Si los soldados norteamericanos pudieran ver "aquello" seguramente sabrían por qué estaban luchando. Cuando Capra descubrió que el Alien Property Custodian tenía centenares de noticiarios y documentales de la época de la guerra procedentes de Alemania, Italia y Japón, maniobró hábilmente para que se los transfirieran a su control. Luego pensó que también debía disponer de material de los aliados de los Estados Unidos, de manera que se puso en contacto con la embajada soviética. Aquí sus gestiones adquirieron un singular giro.

En la oficina de seguridad interior del Departamento de

Guerra —adonde había sido citado intempestivamente— se encontró frente a un coronel que llevaba gafas. Un taquígrafo de rostro inexpresivo tomaba notas. El coronel informó a Capra que estaba arrestado por violación de los artículos de guerra, que quedaría incomunicado hasta que se terminara la indagación. Luego el coronel sacó del cajón una fotografía que Capra reconoció como una fotografía de sí mismo que lo mostraba con las manos en los bolsillos frente a la embajada soviética. Capra exclamó: "Pero si soy yo, coronel, frente a la embajada soviética. ¡Diablos!"

Se tomó nota de aquella "admisión".

"¿Con autorización de quién trata usted con representantes de una potencia extranjera?"

Aquella era una escena muy propia de Capra. Este mencionó que estaba haciendo películas por órdenes directas del general Marshall y dijo:

"Maldita sea, coronel, si usted insiste en apartarme de cumplir las órdenes del jefe de estado mayor, exijo una transcripción certificada de este insensato interrogatorio." Agregó que conocía a un columnista —Drew Pearson— que probablemente la publicaría de manera textual.

El coronel permitió que se marchara Capra y éste obtuvo los noticiarios soviéticos que deseaba y además otros. Frutos de sus trabajos fueron los siete filmes de la serie *Por qué luchamos*: *Preludio de la guerra* (1942), *Los nazis atacan* (1942), *Divide y vencerás* (1943), *La batalla de Gran Bretaña* (1943), *La batalla de Rusia* (1943), *La batalla de China* (1944) y *La guerra llega a los Estados Unidos* (1945). La unidad cinematográfica que organizó Capra también lanzó un noticiario para las tropas, *Army-Navy Screen Magazine* e hizo varias otras películas, entre ellas *El soldado negro* (1944), y filmes sobre los temas "conoce a tu enemigo" y "conoce a tu aliado". Fue también la unidad de Capra la que cooperó en la producción británico-norteamericana *Victoria en Túnez*.

Las películas *Por qué luchamos* fueron un requisito obligatorio del entrenamiento militar. Algunas de ellas fueron exhibidas a civiles. Traducidas a otras lenguas, su mayor parte se presentó en el exterior. Atendiendo a su finalidad fundamental, los filmes alcanzaron grandes éxitos. Estudios sobre la opinión de los reclutas norteamericanos mostraron que se había reducido drásticamente su sentimiento antibritánico después de haber visto *La batalla de Gran Bretaña*; semanas después parecía mantenerse este cambio de opinión. Como en aquel momento la mayor parte de los reclutas eran enviados a Gran Bretaña, el cambio de opinión se consideró un valioso logro.

Por su forma, las películas eran emotivas lecciones de historia, con dominio de la palabra, como muchas películas de guerra. Las tomas ilustrativas estaban en gran medida tomadas de material existente y de una gran variedad de fuentes. Sólo se armaron unas pocas secuencias para ser filmadas. Mapas animados, hechos en los estudios Disney, con la supervisión del novelista Eric Knight —que también intervino en la redacción de los guiones— ofrecieron vigorosos momentos. Para representar la agresión que se expandía, se utilizó una tinta negra que fluía amenazadoramente a través de los mapas. Los mapas se usaron para dramatizar textos como estos: "La conquista del mundo era imposible sin dar de narices contra la roca llamada Gran Bretaña". Mientras se oían estas palabras de comentario —pertenecientes a *Divide y vencerás*— vemos una negra saeta de sólido aspecto lanzada desde la región negra dominada por los nazis. Y luego la vemos arrugarse como un acordeón. Una secuencia animada mostraba un hemisferio sumido en la oscuridad y el otro bañado por la brillante luz solar. El contraste se utilizó para pintar la guerra como una lucha entre un "mundo esclavo" y un "mundo libre".

El estilo de comentario era vigoroso y llano. Mientras la pantalla mostraba a Hitler, Mussolini e Hirohito como líderes del "mundo esclavo", el comentario decía: "Echele una buena mirada a este trío. Recuerde sus caras... Si alguna vez llega a encontrarlos, no vacile..." (*Preludio de la guerra*). El estilo abundaba en aforismos: "Pues los hombres libres son como pelotas de goma. Cuanto mayor es la distancia de la que caen, tanto más alto rebotan..." (*Divide y vencerás*).

Casi todo el trabajo de compaginación y montaje de las películas se realizaba en los edificios abandonados de Twentieth Century-Fox, de la Western Avenue de Hollywood, que llegó a convertirse en el cuartel general de Capra y en una fábrica bulliciosa y activa de películas. Importantes artistas de Hollywood —Carl Foreman, Walter Huston, Anatole Litvak, Alfred Newman, Lloyd Nolan, Leonard Spigelgass, Dimitri Tiomkin, Tony Veiller y muchos otros— acudían allí para trabajar anónimamente como montajistas, escritores, compositores, directores de orquesta, narradores o directores. En las películas *Por qué luchamos* no se nombraba a ninguno de los colaboradores.

Los documentalistas Robert Flaherty y Joris Ivens trabajaron durante un tiempo en la unidad de Capra, pero sin alcanzar resultados notables. Ninguno de los dos podía adaptarse a la atmósfera de aquella producción masiva.

La unidad examinaba y clasificaba enormes cantidades de tomas. Fragmentos seleccionados procedían de noticiarios de prácticamente todas las naciones, de documentales de Hippler, Ivens, Jennings, Riefenstahl, Varlamov, Watt y otros. Y también de películas de ficción. Los filmes *Por qué luchamos* abarcaban un vasto panorama y daban una breve historia de los tiempos modernos acompañada por pasajes relativos a tradiciones de varios países. Cuando el comentario no podía ser sostenido por tomas de la actualidad real, los encargados del montaje echaban mano de obras de ficción. Como casi todos ellos cultivaban el cine de ficción, este recurso probablemente les pareciera muy natural.

El resultado fue una extraña amalgama. *Divide y vencerás* mostraba la toma de un combate muy real, pero además fragmentos de historia europea extraídos de *Huellas vikingas* de la Twentieth Century-Fox, de *Escape de un crimen*, de la Warner, de *Los vengadores* de la Paramount, de *La muchacha de Leningrado* de Artkino y de *Los comandos atacan* de la Columbia Pictures. En *La batalla de China* la guerra real estaba acompañada de una historia que tenía sus raíces en momentos extraídos de *Marco Polo* de Goldwyn, de *Ku Kan* de David Selznick y de *La buena tierra* de Metro-Goldwyn-Mayer. En *La guerra llega a los Estados Unidos* los episodios bélicos reales iban acompañados de un fondo histórico pintado con momentos de *America* de Griffith, de *Tambores en el Mohawk* y *La rugiente década de los veinte* de la Twentieth Century-Fox, de *El gran desfile* de la Metro-Goldwyn-Mayer y de *Confesiones de un espía nazi* de la Warner.[37]

Las películas, como la mayor parte de los filmes bélicos, eran simplistas en cuanto a la interpretación. Y esto se consideraba necesario. Al pintar a todos los aliados desde el punto de vista del "mundo libre" sencillamente se ignoraban muchos desagradables problemas. Esto ayuda a explicar la inmensa popularidad que tuvieron esas películas entre los aliados: *La batalla de Gran Bretaña* se exhibió profusamente en ese país por disposición de Churchill. *La batalla de Rusia* se exhibió reiteradamente en Rusia por disposición de Stalin. En cuanto a los problemas propios de los Estados Unidos, análogamente se los pasó por alto. Al hablar con gran brillo de "la idea de libertad... la idea que nos hizo el pueblo que somos" (*La guerra llega a los Estados Unidos*), los redactores de guiones se daban cuenta de que se estaban dirigiendo a un ejército racialmente segregado y ese hecho les molestaba. Pero esperaban que poniendo énfasis en los ideales proclamados, podrían influir en la realidad. Esta era la esencia de la estrategia de los tiempos de guerra y la inclusión de extractos de obras de ficción probablemente ensamblaba con ella. El mito se convirtió por un momento en historia. Algo del risueño espíritu de *El señor Deeds* y de *Caballero sin espada* se manifestaba a través de las películas de la serie *Por qué luchamos*.

No todos los filmes de la unidad de Capra fueron bien recibidos. *La batalla de China*, que pintaba una China resueltamente unificada por Chiang Kai-shek, pareció tan dudosa que pronto se retiró de cartel. *Conoce a tu enemigo: Japón* —en la que trabajó Joris Ivens con su encargada de montaje Helen van Dongen— se terminó en 1944, pero no se distribuyó. La película estaba plagada de las generalizaciones proclamadas a principios de la guerra, pero no fácilmente creídas ni siquiera entonces. En lo tocante al soldado japonés, el comentario —redactado en gran medida por Carl Foreman— advierte a los reclutas norteamericanos:

> EL NARRADOR: El y sus soldados hermanos son exactamente como copias fotográficas del mismo negativo...
>
> Para los japoneses su emperador es lo más sagrado de lo sagrado, su dios visible...
>
> Si tú eres japonés, crees que el cielo te ha mandado conquistar a todos los otros pueblos y razas...
>
> Esa es la razón de que las madres y las esposas acepten las cenizas de sus soldados muertos sin aflicción ni lamentaciones, pues los muertos son dioses guerreros que continúan viviendo junto a ellas para que ellas los regalen y los cuiden, para que les den alimento y bebida y hasta un cigarrillo encendido...
>
> Si tú eres japonés crees implícitamente en estas cosas.[38]

Según Ivens, el fracaso de *Conoce a tu enemigo: Japón* se debió a que en esa película se presentaba al emperador Hirohito como un criminal de guerra. Otros filmes de *Por qué luchamos* habían hecho lo mismo pero luego se produjo un cambio de política. Ahora se pensaba que el emperador debía ser sostenido después de la guerra a fin de que contribuyera a mantener el orden.

El soldado negro se hizo con la finalidad de aplacar la inquietud por la segregación dentro de las fuerzas armadas. En la película no se menciona la segregación ni la inquietud contra ella, aunque la segregación se muestra como un hecho aparentemente benigno y aceptado. Por su forma el filme es un sermón pronunciado por un ministro negro que habla desde su púlpito en una iglesia atestada de gente; hay además *flashbacks*. Los *flashbacks* —que utilizan, lo mismo que las películas de la serie *Por qué luchamos*, una mezcla de tomas de la realidad, secuencias de filmes de ficción y escenas armadas— tratan la guerra, la participación de los negros en ella, el heroísmo de los negros en guerras anteriores y su contribución a la formación de la vida norteamericana. También seguimos a un soldado negro a través de sus experiencias militares. La película fue ampliamente elogiada por su dignidad y sinceridad, aunque no parecía capaz de salirse de los estereotipos corrientes. En última instancia, condescendiente pero inflexible en cuanto a la religiosidad, el filme termina mostrando a soldados negros que marchan a la guerra al son de "Josué libró la batalla de Jericó".

Un aspecto significativo de la unidad cinematográfica de Capra —y de las películas *Por qué luchamos*— fue muy poco comentado en su momento. Por primera vez en la historia, el ejército estaba emprendiendo la educación política de millones de reclutas norteamericanos que, mientras tanto, formaban un auditorio cautivo. Se llamaba a esta misión un servicio "moral", pero la cristalización de actitudes en una amplia gama de cuestiones —nacionales e internacionales— era ciertamente un asunto político. Si este nuevo papel de los militares suscitó escasa oposición se debió en parte a que se estaban viviendo tiempos de guerra y a que el muy respetado general Marshall dirigía la operación. Los civiles libertarios que podrían haberlo objetado no lo hicieron, quizás porque las películas los habían sorprendido y complacido a la vez. El primer filme estrenado, *Preludio de la guerra*, sustentaba una posición liberal y socialista frente a la guerra española. Una posición antifranquista. Además denunciaba el aislamiento de los Estados Unidos, lo que complacía a los liberales. *La batalla de Rusia* se mostraba tan amistosa con la Unión Soviética que parecía augurar una nueva era de amistad internacional. Todo esto era sorprendente y bienvenido para muchos. Pero el poder de persuasión —por razones militares— tan súbitamente creado podía esfumarse de manera igualmente súbita. Algunas actitudes del momento enmascaraban realidades más versátiles, como deben haberlo sugerido el episodio de Capra con el oficial de seguridad internacional y los disgustos de Ivens a causa del emperador japonés.

En los últimos meses de la guerra, el centro de atención se desplazó, lo mismo que en otros países, a los informes filmados de las campañas victoriosas. Como en la Unión Soviética, importantes figuras de la cinematografía de ficción se vieron atraídas a este tipo de trabajos: John Ford con *La batalla de Midway* (1944), William Wyler con *Memphis Belle* (1944). Pero la figura más notable fue John Huston, que dirigió tres documentales de guerra. El primero, *Informe desde las Aleutianas* (1942), era una obra de rutina. Las otras fueron únicas.

La batalla de San Pietro se filmó en 1944 para explicar "por qué no avanzábamos en Italia" tan rápidamente como se había esperado. Al realizar su trabajo, Huston expresó de manera inolvidable la experiencia del soldado de infantería en la batalla y la conciencia de su sacrificio en una matanza de valor incierto. Después de la lucha vemos a los muertos puestos dentro de sacos; en su versión original Huston empleó las voces de los hombres muertos, registradas antes de la batalla, en tomas de sus cuerpos, un uso extraordinariamente contundente de la banda sonora. Los altos jefes militares se horrorizaron y ordenaron cortes y aun hicieron que la presentación de la película se demorara hasta que la guerra estuvo casi terminada. Después Huston contó el diálogo que se desarrolló en el Pentágono. Un general dijo: "Esta película es pacifista. Va contra la guerra. Sí, contra la guerra. Contra la guerra." Pero Huston insistía en que su principal finalidad no era condenar la guerra sino expresar su profundo sentimiento por la vida de los hombres.[39]

Esta motivación se tradujo en *Let There Be Light*, rodada en 1945. El ejército deseaba una película que demostrara a las empresas industriales que "los soldados nerviosos y emotivos

BIBLIOTECA DEL INSTITUTO NACIONAL DE
CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

afectados por la guerra no eran locos." El objeto era facilitarles empleo. Con ese fin, Huston filmó el proceso de rehabilitación en un hospital del ejército valiéndose de cámaras ocultas para cubrir las terapias individuales y grupales. El espectador llega a ser testigo de conmovedores triunfos, por ejemplo, cuando un hombre que ha perdido la facultad del habla, comprueba que puede hablar de nuevo. Completamente asombrado dice: "¡Cómo! ¡Puedo hablar! ¡Hablo! ¡Escuchen, hablo! ¡Oh, Dios, escuchen, puedo hablar! Entonces nada está mal. ¡Oh, Dios, escuchen!" Pocas veces se han filmado momentos más conmovedores.

Huston consideraba retrospectivamente este proyecto como "el trabajo más lleno de esperanza y optimismo y hasta de júbilo que jamás haya hecho. Me parecía que era como ir a la iglesia cada día cuando acudía a aquel hospital". Todos los pacientes retratados en el filme aprobaban su presentación. Pero el ejército, con varias explicaciones, la prohibió y sólo permitió que se exhibiera ante los psiquiatras. Una de las explicaciones dadas era la de que no se trataba de la clase de película que se había proyectado y que Huston se había "pasado de la raya". Otra explicación era la de que el Departamento de Guerra deseaba evitar que se suscitaran falsas esperanzas en casos incurables. Pero acaso lo cierto fuera que Huston había aproximado al espectador demasiado cerca de la guerra y de sus víctimas humanas.[40]

Aunque la mayor parte de los más célebres filmes de guerra norteamericanos se hicieron por cuenta de las fuerzas armadas, también se hizo un trabajo notable en la división cinematográfica de la OWI (Office of War Information), en su rama de ultramar. Muchas de sus películas —destinadas a públicos extranjeros— tenían también que ver con la guerra, sólo que generalmente cargaban el acento en el frente interno. *El episodio Cummington* (1945) dirigida por Helen Grayson, registraba de manera conmovedora la integración a veces penosa de un grupo de refugiados de guerra en la ciudad de Connecticut. *Toscanini: Himno de las Naciones* (1945) pintaba al gran director de orquesta en el podio y fuera de él, con especial énfasis en sus actividades antifascistas. La película se realizó para celebrar la liberación de Italia y fue dirigida por Alexander Hammid, un refugiado de Checoslovaquia, donde, con el nombre de Alexander Hackenschmied, había sido uno de los iniciadores del documental. La película fue producida, como muchas de la OWI, por Irving Lerner. A diferencia de las películas del ejército, las de la OWI estaban realizadas principalmente por documentalistas veteranos que procedían sobre todo del mundo cinematográfico de Nueva York.

Los años de guerra, aún más que otros períodos de la historia del documental, determinaron migraciones globales de autores de películas. Los ejércitos, en continuo movimiento, los llevaban a todas partes y esto tuvo efectos en la modificación del mapa fílmico. La producción cinematográfica se había concentrado antes en núcleos principales; irremediablemente la guerra la dispersó. Y esto ocurrió significativamente en Asia, donde la presencia de diferentes ejércitos implantó la producción cinematográfica en innumerables áreas nuevas. Los ataques japoneses dispersaron las empresas cinematográficas de Shanghai en varias direcciones: algunas de ellas se trasladaron a Hong Kong y aún más allá, a Singapur. Otras siguieron al gobierno de Chiang Kai-shek, cuando éste fue tierra adentro hasta Chungking; algunos equipos y autores de películas también se dirigieron hacia el noroeste, a Yenan, lo cual permitió que el ejército rojo chino comenzara a hacer sus registros documentales de la guerra. Jay Leyda afirma que *Yenan y el ejército de la Octava Carretera (Yenan ho Ba Lu Chun*, 1939) fue su primer filme formal.[41]

Las fuerzas japonesas eran no sólo fuerzas de ataque, sino que también cumplieron la función de misioneros del documental. En Japón, lo mismo que en otras partes, el documental y el noticiario habían cobrado una nueva condición como fuerzas de cohesión en una guerra que se libraba en regiones tan dilatadas. El hecho de que una familia reconociera a un hijo soldado en los noticiarios de Nippon Eiga Sha era una emocionante experiencia. Las salas habitualmente presentaban a la familia una imagen inmóvil tomada del noticiario. Los autores de películas japonesas por su parte estaban produciendo sus entusiastas informes de las victorias obtenidas en la campaña, como por ejemplo, *Registro de la guerra malaya* (*Marei Senki*, 1942), *Divinos soldados del cielo* (*Sora no shimpei*, 1942) sobre tropas paracaidistas y *Hundido en un instante* (*Gochin*, 1946), rodada en gran medida desde un submarino acechante. Mientras tanto y en casi todas las zonas que caían bajo su control —Corea, Manchuria, las Filipinas, Indochina, Indonesia, Malasia, Birmania—, los japoneses introducían sus equipos y su técnica y comprometían a los pueblos conquistados en "coproducciones". Esto se hacía para consolidar su proclamada "esfera de prosperidad compartida" asiática. Según dicen Anderson y Richie en *La cinematografía japonesa*, esto se llevaba a cabo con el espíritu de "un hermano mayor en su trato con un hermano ligeramente más joven". Todo estaba enderezado a sustentar la hegemonía japonesa, pero esa actividad indudablemente suscitó sentimientos nacionalistas en los pueblos conquistados, que concibieron la determinación de expresarlos mediante películas.[42]

La guerra provocó numerosas migraciones de autores fílmicos. Boris Kaufman, hermano de Vertov, salió de Francia como refugiado y pasó los años de la guerra en los Estados Unidos y en Canadá, país éste en el que trabajando para la Junta Cinematográfica Nacional, ayudó a John Grierson a constituir un vigoroso movimiento documental. En la serie de películas de guerra *El mundo en acción* (*The World in Action*, 1941-45), supervisada por Stuart Legg, la Junta Cinematográfica Nacional pronto mostró extraordinario vigor y capacidad artística.

Quizás la más singular de las migraciones individuales sea la de Paul Zils, que comenzó su carrera siendo empleado de la UFA y favorito de Goebbels. Cuando era adolescente ganó un premio cinematográfico que culminó en un curso de aprendizaje de la UFA en Neubabelsberg que comenzó en 1933. Zils hizo rápida carrera; era un muchacho rubio y buen mozo, con todas las credenciales arias y encontró el favor de Goebbels. La UFA frecuentemente lo empleaba como intermediario para asegurarse la aprobación de Goebbels de los guiones. (Una vez Goebbels le preguntó: "Si apruebo este guión, ¿lo favorecería en su carrera?") Aquella posición de confianza le permitió asistir en 1937 al festival cinematográfico de París donde desertó. Una donación de una dama inglesa le permitió embarcarse en un buque de carga hacia el este con destino a puertos del sur de Asia, desde donde esperaba llegar a los Estados Unidos. Desde que leyera el *Siddharta* de Hermman Hesse tenía la obsesión del Asia, de suerte que se detuvo en la India, en Singapur y en Indonesia —que en aquella época se conocía como Las Indias Orientales Holandesas— mientras se ganaba la vida haciendo los más diversos trabajos durante el viaje. Quedó especialmente enamorado de Bali y forjó planes para realizar un largometraje documental sobre ese lugar. En Tokio obtuvo un visado de turista para los Estados Unidos y así llegó a Hollywood. Con otros refugiados alemanes enseñó en la escuela de teatro de Max Reinhardt, situada en Sunset Boulevard, pues le era difícil encontrar un empleo en el cine. Pero su proposición sobre Bali interesó a la Paramount que decidió financiar el proyecto. Disponiendo de un buen presupuesto Zils regresó a Bali y se puso a trabajar intensamente en la película, pero el 10 de mayo de 1940 fue arrestado. Alemania había invadido a Holanda, de manera que tres mil quinientos alemanes residentes en Indonesia quedaron presos dentro de una empalizada de la selva de Sumatra. El año siguiente trajo un súbito cambio. Los japoneses, después de haber devastado Pearl Harbor, avanzaban rápidamente hacia Indonesia. Muchos de los prisioneros alemanes eran expertos en cuestiones de Indonesia y para evitar que cayeran en manos de los japoneses se decidió trasladarlos a la India en tres barcos de carga, uno de los cuales fue torpedeado y se hundió. Los sobrevivientes, junto con los prisioneros alemanes y algunos internados procedentes de Ceilán y otros lugares, fueron encerrados en un gran campamento de Bihar. Algunos de los prisioneros eran antinazis, algunos pronazis y otros sólo "buenos alemanes". Zils comprobó que en el campamento había cuarenta músicos y también un director de orquesta, compositores y escritores. Se le ocurrió entonces organizar espectáculos para dar una gran función cada mes. Los prisioneros confeccionaron todos los instrumentos. Se organizó un ballet y se hicieron decorados. A veces hasta ciento cincuenta personas trabajaban en una producción teatral. Todos eran muy rígidos en cuanto a los programas y fechas de estreno. Mes tras mes, los guardias lo contemplaban todo asombrados, a medida que las producciones iban haciéndose cada vez más ambiciosas. Los británicos estaban tan impresionados que abordaron a Zils para hacerle un ofrecimiento. Lo dejarían en libertad si estaba dispuesto a trabajar para Películas de Información de la India, una unidad de noticiarios y documentales organizada por los ingleses para ganarse la cooperación india en el esfuerzo de guerra contra la oposición del Congreso Nacional Indio. En 1945 Zils comenzó a trabajar como propagandista británico. Cuando terminó la guerra la unidad se disolvió pero él decidió permanecer en la India. Ardiente partidario de la independencia del país, llegó a desempeñar un papel interesante en las películas documentales de la

India independiente y posteriormente, un papel aún más importante en la Ceilán independiente.[43]

Una odisea aún más dramática fue la que vivió el incansable viajero Joris Ivens. Poco después de haber colaborado con Capra, fue invitado por el gobierno irlandés a que actuara como comisionado cinematográfico en Indonesia. Un contrato definía sus deberes y la prensa oficial anunció su nombramiento con especial retórica. Un comunicado del gobierno decía que los holandeses estaban dispuestos a "derramar su sangre" por la liberación de las Indias Orientales, no por un retorno a la situación de preguerra. El contrato hablaba de "el gran ideal occidental de la libertad y la democracia (*het grote westelijke ideaal van vrijheid en democratie*)." Como comisionado cinematográfico, Ivens debía documentar la liberación. Disponía de un presupuesto sustancial para comprar el equipo en los Estados Unidos. Bien provisto, viajó a Australia donde se estaba reuniendo una armada de liberación de buques holandeses e ingleses. Mientras aguardaba el día de zarpar, Ivens contrató a personal cinematográfico australiano. Procedente de los Estados Unidos, se le unió la camarógrafa Marion Michelle; en los Estados Unidos ella había hecho su primera película durante los días de la depresión en la Liga de Cinematografía y Fotografía de Chicago.[44]

En agosto de 1945, cuando los buques estaban ya listos, llegó la información de que en Indonesia se había proclamado ya una república independiente con Achmed Sukarno. La noticia pareció consternar a los miembros de la flota de "liberación". Un primer grupo de buques zarpó aparentemente no para ayudar a la nueva Indonesia sino para sofocar el fenómeno. Los holandeses decían que Sukarno era un agente japonés y su gobierno un régimen títere dominado por los japoneses. La flota pondría todo en "orden". Se hicieron planes para bloquear las islas.

En todos los planes se había supuesto que el comisionado cinematográfico Ivens y su personal irían con los primeros buques para filmar la liberación. Pero no se les permitió embarcar.

En esas circunstancias Ivens ofreció una indignada conferencia de prensa. Dijo que había sido contratado para filmar la liberación de las islas, pero que, puesto que el propio gobierno holandés lo hacía imposible, consideraba ahora que su contrato era nulo.

Los hechos se precipitaron rápidamente en el litoral australiano. Miembros de una tripulación javanesa se apoderaron de naves destinadas a las islas y numerosos sindicatos de trabajadores australianos les prestaron apoyo. Un barco que llevaba principalmente una tripulación india salió del puerto, pero una veloz lancha fue en su persecución por cuenta de los sindicatos; desde la cubierta de la nave y mediante un altavoz, se exhortó a la tripulación india para que se detuviera. Los indios se vieron forzados a retornar con el barco. "El buque que no zarpó" fue el tema de *Llamamiento de Indonesia* (*Indonesia Calling*, 1946), una película hecha por Ivens y su grupo en apoyo de la nueva Indonesia. En su principio se proclama:

Los sindicatos portuarios de Australia
presentan
LLAMAMIENTO DE INDONESIA

La acción de Ivens fue la noticia de primera página en todos los periódicos del mundo. Los diarios holandeses lo llamaron traidor. Se lo acusó de haber hecho *Llamamiento de Indonesia* con equipo del gobierno holandés, pero él lo negó y dijo que, habiendo entregado todo el equipo cuando renunció, había filmado *Llamamiento de Indonesia* principalmente con una vieja Kinemo, la cámara que utilizara para rodar *El puente* en 1928.

El filme era en parte una documentación de sucesos en marcha y en parte una reconstrucción de sucesos muy recientes. La dramática persecución del "buque que no zarpó" pudo reproducirse cinematográficamente haciendo que una lancha rápida persiguiera a un buque de carga, cualquier buque de carga. En la veloz lancha se veía a un hombre de pie con un altavoz mientras lanzaba sus gritos. Las palabras proferidas a través del altavoz se agregaron durante el proceso de montaje.

A pesar de que tenía el aspecto de una improvisación, *Llamamiento de Indonesia* tuvo fuerte impacto. Australia prohibió su exhibición, pero luego volvió sobre sus pasos, evidentemente por deferencia a la popularidad que tenía en el país la causa indonesia. En los Países Bajos, el filme era tabú e Ivens ya no fue una figura bien recibida. Unos barcos de vela llevaron dos copias de *Llamamiento de Indonesia* a las islas indonesias a través del bloqueo; se las exhibió durante numerosas noches ante las fuerzas de la independencia que hubieron de luchar hasta fines de 1946 contra las tropas "de liberación" holandesas y británicas.

La secuencia de los sucesos y la atención con que la recibió la prensa mundial sugieren que la película documental había adquirido un nuevo estado durante los años de guerra. Los autores de estas películas se habían acostumbrado a manejarse cerca de los centros de poder. Consideraban que en el futuro mundo de posguerra tendrían igual importancia. Pero a los documentalistas les esperaba primero otra tarea que tenía que ver con la guerra.

El documental, fiscal acusador

La documentación de los crímenes de guerra fue una actividad objeto de urgente atención para los hombres encargados de filmar que iban con los ejércitos, en el avance de Alemania y luego en el Japón. Casi todos los ejércitos beligerantes intervinieron en esta actividad.

Cuando los partisanos yugoslavos derrocaron el régimen títere de los nazis en Croacia, sus autores de películas documentaron las atrocidades de los campos de concentración en la película *Jasenovac* (1945), obra de Gustav Gavrin y Costa Hlavaty. Sus tomas fueron complementadas con material capturado, incluso documentos escritos y fotografías nazis. *Jasenovac* fue la primera película aprobada para su exhibición en la Yugoslavia de posguerra y su contenido sirvió como prueba en los juicios por crímenes de guerra.

Sucesos paralelos se desarrollaban en Polonia. La unidad cinematográfica del contingente polaco que avanzaba con las tropas soviéticas estaba encabezada por los jóvenes Aleksander Ford y Jerzy Bossak. Ambos habían sido miembros de un cineclub izquierdista llamado Start que ayudaron a formar a principios de la década de 1930. Ambos eran ajenos al mundo cinematográfico polaco de preguerra, pues eran jóvenes coléricos y críticos que publicaban manifiestos y ocasionalmente hacían películas, pero no eran bien acogidos por la industria comercial. Cuando regresaron al país produjeron un noticiario para las tropas polacas —titulado *La Polonia combatiente* (*Polska Walczaca*)— y se convirtieron en el núcleo de una industria cinematográfica de posguerra. El primer trabajo importante que les tocó hacer se refería al campo de exterminio nazi Majdanek. Sobre este campo habían oído rumores de las atrocidades, pero apenas pudieron creer en lo que encontraron allí. Ford y Bossak hicieron la película polaca *Majdanek* (1944) en la que se muestran escenas de indecible aflicción cuando la gente encontraba cadáveres de amigos y parientes, estacados como si fueran de madera, así como restos de otras vidas, como medio millón de pares de zapatos y montañas de cabello y dientes humanos; también gafas. Estas tomas llegaron asimismo a ser pruebas en los juicios por crímenes de guerra.[45]

Las tropas de avanzada norteamericanas, rusas, británicas y francesas tenían unidades especiales destinadas a recoger pruebas. En las fuerzas norteamericanas esas unidades eran los equipos OSS (Oficina de Servicios Estratégicos) que por lo general constaban de un camarógrafo, un intérprete alemán y un especialista en información. Las pruebas fílmicas les llegaban de diversas fuentes y a menudo en fragmentos. En una casa, que fuera ocupada por un oficial nazi, se encontraron algunos carretes de 8 mm —"cine doméstico"— que comprendían tomas de un episodio ocurrido en Stuttgart en 1941: una docena o más de judíos eran sacados de sus hogares, golpeados, despojados y arrastrados por los cabellos a través de la calle; un verdadero pogrom sin que ningún circunstante interviniera para impedirlo. La secuencia duraba un minuto y medio. Al repetir cada cuadro la acción se demoraba de suerte que la secuencia alcanzaba a tres minutos. En esta forma se la usó en los juicios de Nuremberg a los jerarcas nazis.[46]

Los equipos aliados de investigación estaban asombrados por el cuidado con que los alemanes habían documentado sus propios crímenes y conservado su registro. En las afueras de Munich, una unidad de tanques halló una villa que Heinrich Himmler había usado. Se encontró allí un proyector de 35 mm listo para pasar un carrete de experimentos médicos llevados a cabo en campos de prisioneros. En la casa de un veterano del frente oriental, los investigadores encontraron una secuencia que aparentemente se había filmado para demostrar la abundancia de recursos para matar. Se muestra a unos soldados que conducen a un hombre y a un muchacho, a medias muertos de hambre, a un pequeño blocao donde los encierran. La película luego muestra a los soldados acomodando la tubería del caño de escape de un automóvil en una pequeña abertura de la pared y poniendo el motor en marcha.

En los archivos cinematográficos de Neubabelsberg y en un búnker a medias inundado se encontró documentación nazi del exterminio practicado en el gueto de Varsovia. Buena parte de este material apareció posteriormente en la película polaca *Requiem para 500.000 (Requiem dla 500.000*, 1963) de Jerzy Bossak y Waclaw Kazimierczak. Entre los curiosos hallazgos de varios frentes había álbumes de recuerdos dejados por nazis muertos en los que, con las habituales instantáneas de miembros de la familia, había elementos que recordaban el reinado de terror nazi. ¿Eran conservados esos recuerdos con nostalgia... o con orgullo? En años posteriores ese material dio origen a películas tales como la polaca *El álbum de Fleischer (Album Fleischera*, 1962), de Janusz Majewski, y *La vida cotidiana del oficial de la Gestapo Schmidt (Powszedni Dzien Gestapowca Schmidta*, 1963) de Jerzy Ziarnik.

Numerosas tomas de los crímenes de guerra y también muchas fotografías simples se presentaron como pruebas en los juicios de Nuremberg. Aparentemente este empleo masivo de pruebas fotográficas no tenía precedentes. Los juicios mismos se filmaron íntegramente y el material combinado llegó a ser la base de dos largometrajes documentales —sin embargo poco conocidos—: uno ruso y otro norteamericano. La película rusa, *El juicio de las naciones (Sud Naradov* en ruso, *Gericht der Völker*, en alemán, 1946), fue dirigida por Roman Karmen y montada por Yelizaveta Svilova, esposa de Dziga Vertov, cuyos trabajos de montaje hizo durante mucho tiempo. La película norteamericana, *Nuremberg (Nürnberg*, 1948) fue comenzada por Pare Lorentz quien supervisó las búsquedas de material fílmico en los archivos norteamericanos —principalmente en Astoria, Long Island, donde un antiguo estudio de la Paramount se había convertido en el Signal Corps Pictorial Center—, pero fue terminada en Alemania por Stuart Schulberg, un miembro de uno de los equipos OSS que reunían pruebas sobre los crímenes de guerra. La película era una producción del gobierno militar norteamericano en Alemania. *El juicio de las naciones* de la Unión Soviética se exhibió en todas las salas de las zonas de Alemania ocupadas por los rusos y también circuló por la Unión Soviética, donde se la reeditó en 1962. *Nuremberg* de los Estados Unidos tuvo una circulación de dos años por las salas de las zonas de Alemania ocupadas por los norteamericanos; también se la exhibió en las zonas británicas, pero nunca se la pasó en salas norteamericanas, aparentemente por deferencia a los ruegos del canciller Konrad Adenauer de Alemania Occidental. El departamento de defensa de los Estados Unidos retiró de circulación la película en 1950.[47]

Estos dos filmes, basados en testimonios de juicios, constituían en sí mismos una especie de espectáculo en virtud del cual se invitaba al pueblo alemán a contemplar un registro de horrores apenas creíbles. Las salas de exhibición estuvieron llenas durante meses.

Las pruebas de crímenes de guerra fueron una obsesión que duró más en Europa Oriental que en otras partes y esto no sorprende pues fue una consecuencia de los calamitosos sucesos que se habían vivido en esa región. El interés persistió especialmente en la Alemania Oriental, depósito de copiosos archivos de películas nazis. Los soviéticos se apoderaron de ellos y en 1955 se pusieron bajo el control de la Alemania Oriental; llegaron a ser la base de la extraordinaria carrera de un equipo cinematográfico compuesto por Andrew y Annelie Thorndike. Durante años revisaron las masivas acumulaciones de película que en buena parte permanecieron sin catalogar aún mucho después de haber finalizado la guerra. Los Thorndike fueron quienes más acabadamente representaron al documentalista como un fiscal acusador.[48]

Andrew Thorndike, de ascendencia germanonorteamericana, nació en Berlín en 1909. Su padre era miembro de la junta de directores de Krupp y Andrew comenzó su carrera cinematográfica haciendo filmes de promoción para la industria en las estudios de la UFA. Pero al poco tiempo reaccionó contra el orden establecido de las cosas. A principios de la guerra, acusado de actividades antinazis, fue enviado al frente oriental como destino punitivo. Fue hecho prisionero y pasó cuatro años como cautivo de los soviéticos. Al regresar a Alemania en 1948, reanudó su trabajo de documentalista en la UFA que mientras tanto se había convertido en la DEFA, la organización cinematográfica estatal de Alemania Oriental. Cuando estaba haciendo una película sobre una nueva escuela, Andrew se interesó por la joven maestra que había fundado esa escuela y se casó con ella. Los dos formaron un equipo cinematográfico especializado en compilaciones históricas, a la manera de Esfir Shub, pero con una diferencia. Esfir Shub había mostrado una monarquía difunta; a los Thorndike les interesaba la continuación en el poder de nazis vivos que estaban, no en Alemania Oriental, sino en Alemania Occidental.

En su primera compilación principal, *Tú y muchos camaradas* (*Du und mancher Kamerad*, 1955) mostraban la historia alemana moderna y advertían que las alianzas de los militares con dirigentes industriales (incluso los Krupp) por dos veces habían llevado a Alemania a la guerra y al desastre. Semejantes alianzas, según decía la película, ya no eran posibles en la Alemania Oriental; pero se advertía que grupos de militares e industriales que representaban los mismos intereses estaban de nuevo ejerciendo su control en Alemania Occidental. Y luego se daban los detalles de las trayectorias nazis de varios dirigentes alemanes occidentales.

La película, armada con notable destreza, tuvo enorme impacto en Alemania Oriental y probablemente contribuyó a consolidar el régimen de ese país. También tuvo importantes consecuencias cinematográficas, pues persuadió al gobierno de Alemania Oriental de la relevancia del depósito de películas que poseía, del valor de preservarlo y catalogarlo. Las instalaciones que luego se hicieron con ese fin —Wilhelmshagen, cerca de Berlín— pronto despertaron la envidia de los archiveros cinematográficos de todo el mundo. Una constante procesión de encargados de archivos y documentalistas pasaba para examinar los laberintos subterráneos con sus dispositivos para controlar la temperatura y la humedad y no dejaba de admirar los esfuerzos que se hacían para clasificar y catalogar el material.

Todo esto fomentaba la actividad de los archivos. Los Thorndike continuaron con su tema en dos películas —al principio se habían proyectado más— tituladas *Los archivos atestiguan...* Las dos películas comienzan con una recorrida por las bóvedas de la DEFA donde están depositadas las latas con celuloide. El primer blanco de la acusación en la película *Vacaciones en Sylt* (*Urlaub auf Sylt*, 1957) fue un tal Heinz Reinefarth que después de la guerra se radicó en la ciudad de Westerland, Alemania Occidental, en la isla Sylt, situada en el mar del Norte y llegó a ser alcalde de la ciudad. La película lo muestra distendido, gozando de un sereno lujo. Luego, en virtud de una masa de tomas del archivo, de fotografías y recortes, los Thorndike lo identifican como un brutal oficial encargado de las ejecuciones de Varsovia en la época de la guerra. Se usa aquí la técnica de congelar la imagen en éste o en aquel punto decisivo y de indicar con una flecha algún detalle significativo.

El siguiente filme que realizaron, *Operación espada teutónica (Unternehmen Teutonenschwert*, 1958) —el segundo de la serie *Los archivos atestiguan...*— tenía como blanco a Hans Speidel, un importante oficial militar de la NATO, la Organización del Tratado del Atlántico Norte. La película lo acusa de una larga y espeluznante trayectoria de actividades nazis secretas entre las que figuraban asesinatos de "comunistas y judíos" en Francia y "devastaciones" en la Unión Soviética. Otra vez aquí se ofrecen como prueba masas de material de archivo con imágenes congeladas, inexorables flechas, recortes, fotografías y mapas.

Si bien los Thorndike habían utilizado en cierto modo sucesos reconstruidos en *Tú y muchos camaradas*, en la obra posterior perfeccionaron tales métodos. El material de los archivos llegó a ser su pasión. A ambos les interesaba documentar —no ilustrar— sus acusaciones.

Con un análogo espíritu de acusación, el director alemán oriental Joachim Hellwig siguió las huellas de Thorndike en *Un diario para Ana Frank (Ein Tagebuch für Anne Frank*, 1958). Comienza, de manera decepcionante, como un filme de ficción: una niña corre a su casa excitada para decirle a la madre que ha obtenido el papel que deseaba representar, ¡Ana Frank! Pero la película gira bruscamente a cuestiones más espantosas. Al volver a trazar el camino que recorrió Ana Frank desde Amsterdam hasta su muerte producida en el campamento de exterminio, la película hace la pregunta: ¿Qué les pasó a quienes aprobaron su arresto, su deportación y su muerte? Y los encuentra —otra vez a través del material de archivo— vivos y ocupando posiciones influyentes en Alemania Occidental.

Estas películas se hicieron en un momento de intenso tráfico entre Alemania Oriental y Alemania Occidental. Muchos críticos alemanes occidentales acudieron para ver las películas y sus comentarios provocaron agrias discusiones en Alemania Occidental. Los filmes reflejaban el acre antagonismo que reinaba entre ambos regímenes y contribuyeron a acentuar su encono. También continuaron haciendo presión sobre Alemania Occidental para que emprendiera acciones contra los criminales de guerra.

En Japón la agitación a causa de la culpabilidad de la guerra fue menos persistente y lo fue por buenas razones. En Europa el horror de los campos de exterminio constituía el centro emocional de las acusaciones. En Japón todos los horrores quedaron eclipsados por los horrores de Hiroshima y Nagasaki, que dieron fin a la guerra. Y en los que dos pequeñas bombas atómicas incineraron a una vasta población y proyectaron una sombra de deterioro genético en varias generaciones. Si bien algunos juicios sobre crímenes de guerra determinaron la ejecución de ciertos militaristas japoneses prominentes, el holocausto atómico obsesionaba los espíritus.

En Japón las cuestiones de culpabilidad produjeron curiosos y dramáticos cambios. Mientras los sucesos desacreditaron y rebajaron a los militares, aportaron nueva dignidad a hombres que antes habían sido declaradamente antimilitaristas. En el terreno cinematográfico, se contaban en esto hombres como Akira Iwasaki, un jefe del grupo Prokino de preguerra y Fumio Kamei, que había encolerizado a los militares con su película *Shanghai* y que luego había sido encarcelado. Aun antes de que las fuerzas de ocupación norteamericanas llegaran al país, Iwasaki conquistó una nueva posición: Nippon Eiga Sha, que tenía el monopolio gubernamental de los noticiarios, le confió la tarea de hacer un documental sobre los efectos de las dos bombas atómicas. A pesar del caos y de las dificultades de transporte, Iwasaki consiguió que algunos camarógrafos trabajaran en Hiroshima y Nagasaki cuando llegaron las fuerzas de ocupación; esta circunstancia lo puso en contacto directo con el personal del estado mayor norteamericano.

Los norteamericanos tomaron el control del proyecto; luego, por temor de su impacto, declararon *secretas* las tomas y las enviaron a Washington donde permanecieron casi un cuarto de siglo. Pero los jefes de la fuerza de ocupación estaban impresionados por las credenciales antimilitaristas de Iwasaki y lo nombraron miembro de una comisión de veinte personas encargadas de identificar a fanáticos militaristas ocupados en la industria cinematográfica japonesa. Se hizo la lista correspondiente y los individuos nombrados fueron suspendidos en sus funciones, pero casi siempre por breves períodos. Además Iwasaki recibió de las autoridades militares norteamericanas el visto bueno para realizar un importante proyecto: un filme de compilación que se titularía *La tragedia de Japón* (*Nijon no Higeki*). Iwasaki designó a Fumio Kamei para dirigir la obra.

La película iba a ser una historia del Japón moderno y —lo mismo que *Tú y muchos camaradas* de Alemania Oriental— una acusación a las fuerzas que habían conducido la nación a la guerra y a la ruina. En respuesta a la orden de "democratización" dada por las fuerzas de ocupación norteamericanas, el filme tendía a ayudar a extirpar el feudalismo y el militarismo de la sociedad japonesa.

Desafortunadamente, algunos elementos del estado mayor norteamericano trabajaron en contra del proyecto. La CIE (Información Civil y Sección de Educación) aprobó los planes para realizar *La tragedia de Japón*, pues estaba en gran medida compuesta por académicos y escritores que tomaban muy seriamente la "democratización". También les gustó la película resultante que se terminó en 1946 y recibió grandes aplausos en exhibiciones privadas. Pero todas las películas, antes de su estreno general, necesitaban el visto bueno de la CCD (la división de censura civil), dominada por hombres del ejército muy conservadores. Estos se apresuraron a prohibir la exhibición de *La tragedia de Japón*. Lo cierto era que los autores de la película consideraban al emperador como un criminal de guerra, mientras que la CCD trataba de conservarle su sacrosanta condición: ahora esa era la política de ocupación. La CCD declaró que *La tragedia de Japón* era "comunista". En medio de los vastos cambios producidos en Asia y en Europa, antiguas estructuras volvían a afirmarse.[49]

No eran muchos los documentalistas especializados en películas que denunciaban crímenes de guerra y el movimiento de tales documentalistas no podía durar. Demasiados nuevos problemas debían afrontar los autores de películas.

Con todo no eran fáciles de exorcizar los espectros de la Segunda Guerra Mundial y durante décadas los documentalistas continuaron considerando los registros de esa guerra, sólo que a medida que pasaba el tiempo, más con el espíritu del historiador objetivo o del elegíaco que con el espíritu del fiscal.

De todos los documentales nacidos de los horrores de la guerra, el más admirado fue incuestionablemente *Noche y neblina* (*Nuit et brouillard*, 1955) dirigida por Alain Resnais. Tratábase de una dura acusación pero con un objetivo diferente. Resnais hizo un brillante uso de un simple expediente: frecuentes cambios de blanco y negro y color; las tomas sacadas del archivo sobre los campos de exterminio estaban en blanco y negro y alternaban con secuencias de cálidos colores filmadas en los verdes alrededores de un ex campo de concentración. Estas alternancias nos hacen pasar una y otra vez de los colores de tarjeta postal del mundo turístico de posguerra al blanco y negro de ojos fijos, de esqueletos, de líneas de cuerpos desnudos y de hornos, elementos que permiten a la película hacer un impacto mayor que el de cualquier otro filme. El impacto se intensifica por obra del comentario serenamente reflexivo y vigoroso redactado por Jean Cayrol. Al terminar la película con una secuencia en colores, la cámara se mueve a lo largo de ruinas de crematorios, alambres retorcidos, atalayas derruidas y bloques de hormigón quebrados.

> NARRADOR: El crematorio ya no se usa. Los dispositivos de los nazis son obsoletos. Los espectros de nueve millones de muertos rondan por este paisaje. ¿Quién está en el mirador de esta extraña torre para advertirnos sobre el advenimiento de nuevos verdugos? ¿Son sus rostros realmente diferentes de los nuestros? Entre nosotros hay felices Kapos, oficiales repuestos en sus funciones y desconocidos delatores. Están aquellos que se negaron a creerlo o que lo creyeron sólo de vez en cuando. Y están aquellos que sinceramente miran hoy las ruinas como si los antiguos campos de concentración hubieran perecido y estuvieran sepultados bajo ellas. Están aquellos que pretenden alentar de nuevo esperanzas a medida que la imagen se desvanece, como si hubiera remedio para los males que asolaron estos campos. Están aquellos que fingen creer que todo eso ocurrió sólo una vez en cierto lugar y en cierto tiempo, y aquellos que se niegan a ver, que hacen caso omiso del clamor que llega desde el fin de los tiempos.[50]

Reinaba la paz..., aunque con muchas incertidumbres. En un mundo en el que se amontonaban las ruinas, los documentalistas percibían desafíos, sólo que no podían decir cuál sería su papel.

Durante una década y media habían estado ocupados exclusivamente con la guerra: la amenaza de guerra, la guerra misma, la posguerra. Casi ninguna otra cosa había parecido importar.

En esos años, el documental rara vez había sido sutil o profundo, pero tenía fuerza y había conquistado una posición central. Muchas veces había superado a la película de ficción. El documentalista había frecuentado el trato de importante figuras mundiales y no veía ninguna razón para no continuar haciéndolo.

Su público había crecido enormemente, no sólo en las salas cinematográficas, sino también en otros escenarios: cuarteles, clubes, escuelas, iglesias, bibliotecas, oficinas, fábricas. La guerra había hecho que se difundieran por todo el globo proyectores de 16 mm y que se afirmara así ese formato de película.

Los documentalistas se daban cuenta de que habían llegado a ser importantes, pero también tenían la sensación de que la paz los había dejado "colgados en el aire", por así decirlo. Los ejércitos los habían patrocinado. ¿Quién ocuparía ahora el lugar de los ejércitos? ¿Con qué objetivos? ¿En qué términos? El documentalista escudriñaba el futuro en busca de un papel que cumplir en un mundo que le resultaba desconocido.

Notas

1. Sobre los primeros años de Grierson, véase Jack C. Ellis, "The Young Grierson in America, 1924-127", en *Cinema Journal*, otoño de 1968.

2. Las citas están tomadas de Hardy (comp.), *Grierson on Documentary*, si no se indican otras fuentes.

3. Entrevista a Edgar Anstey.

4. El material sobre las unidades EMB y GPO se basa en Rotha, *Documentary Film*, y en recuerdos de colaboradores de Grierson contenidos en *Sight and Sound*, verano de 1972, y en *Journal of the Society of Film and Television Arts* (II, 4-5), 1972, recuerdos reunidos como documentos conmemorativos de Grierson. Un documento igualmente esclarecedor en forma de cine es la película *Grierson* (1973), producida por James Beveridge para la National Film Board de Canadá; incluye tomas históricas de Grierson y entrevistas con cooperadores suyos de Europa, América, Asia y Australia.

5. *Sight and Sound*, verano de 1972.

6. *Take One*, enero - febrero de 1970.

7. Entrevista a Basil Wright.

8. *Film News* (XIII, 3), 1953.

9. Rotha, *Documentary Film*, págs. 106-107.

10. *Ibíd*, 1951, prefacio de Grierson, pág. 17.

11. El material sobre Goebbels se basa en Hull, *Film in the Third Reich*, cuando no se indica otra fuente.

12. Lo expuesto sobre la carrera de Leni Riefenstahl se basa principalmente en material reunido por Gordon Hitchens en *Film Culture*, primavera de 1973 y, anteriormente, en *Film Comment*, invierno de 1965. Se indican otras fuentes.

13. Riefenstahl, *Hinterden Kulissen des Reichsparteitagfilms*, págs. 16-24.

14. *Ibid*, 1951 prefacio de Grierson, pág. 17.

15. Entrevista a Leni Riefenstahl.

16. Sobre los comentarios de Budd Schulberg, véase "Nazi Pin-Up Girl", *Saturday Evening Post*, 30 de marzo de 1946.

17. Los comentarios de Jaworsky están en *Film Culture*, primavera de 1972.

18. Fielding, *The American Newsreel*, pág. 278.

19. Véase "Pioneers", una entrevista con Thomas Brandon, *Film Quarterly*, otoño de 1973.

20. Cita de Petric, *Soviet Revolucionary Films in America*, pág. 443.

21. El material de Lorentz está basado en la entrevista a Pare Lorentz y en Snyder, *Pare Lorentz and Documentary Film*.

22. Elson, *Time Inc.*, pág. 237.

23. Fielding, *The American Newsreel*, pág. 231.

24. Barsam, "This is America", en *Cinema Journal*, primavera de 1973.

25. Leyda, *Dianying*, pág. 150-151.

26. Entrevistas a Akira Iwasaki, Fumio Kamei y Taka Atsugi.

27. Véase la reveladora compilación de noticiarios japoneses de 1940 *History of the Newsreel (News Eiga Hattatsushi)*, producida por *Asahi Shimbun*, con temas que van desde 1904 a 1940 y reflejan el dominio militar imperial.

28. Las páginas siguientes se basan en Ivens, *The Camera and I*, págs. 49-183; se indican otras fuentes.

29. Entrevista a Henri Storck.

30. Entrevista a John Ferno.

31. La siguiente exposición se basa sobre todo en Hull, *Film in The Third Reich* y en Manvell y Fraenkel, *The German Cinema*.

32. En cuanto a las traducciones de esta sección, el autor es deudor del Imperial War Museum de Londres.

33. Se encontrará una monografía sobre Humphrey Jennings en Lovell y Hillier, *Studies in Documentary*, pág. 62-132.

34. Entrevista Ib Monty; véase también Neergaard, *Documentary in Denmark*.

35. El pasaje siguiente se basa en Leyda, *Kino*, págs. 364-97 y en entrevistas a Roman Grigoriev y Roman Karmen.

36. Capra, *The Name Above the Title* es la fuente principal del texto siguiente. Otras fuentes son: Leyda, *Films Beget Films*, págs. 49-72; Murphy y William Thomas, "The Method of *Why we Fight*", en *Journal of Popular Film*, verano de 1972.

37. Listas de las fuentes se encuentran archivadas en la sección cinematográfica de los Archivos Nacionales. Signal Corps motion picture case files OF 1-7, NA.

38. Archivos Nacionales.

39. Hughes (comp.), *Film Book 1*, págs. 28-29.

40. *Ibid.*, págs. 30-33.

41. Leyda, *Films Beget Films*, pág. 71.

42. Anderson y Richie, *The Japanese Film*, pág. 158.

43. Entrevista a Paul Zils.

44. Esta sección está basada en *The Ivens Papers*, archivado en el Nederlands Filmmuseum de Amsterdam; entrevista a Marion Michelle; e Ivens, *The Camera and I*, págs. 242-245.

45. Entrevista a Jerzy Bossak.

46. Entrevista a Stuart Schulberg.

47. Entrevistas a Pare Lorentz y Joseph Zigman.

48. *Filmdokumentaristen der DDR*, págs. 11-74.

49. Entrevista a Akira Iwasaki, Fumio Kamei y Ryuchi Kano; véase *The Japanese Film*, de Anderson y Richie, pág. 182.

50. El guión completo con la descripción de las imágenes hecha por Merle Worth se encontrará en Hughes (comp.), *Film Book 2*, págs. 234-255.

4

Lente borrosa

poco ritardo

El documental, poeta

A medida que se disipaba el humo de las batallas fueron surgiendo varias tendencias. Una corriente se orientaba hacia la película de ficción con visos de documental. Las extendidas ruinas de la guerra ayudaron a poner en marcha esta tendencia: las ruinas servían como una invitación para reconstruir la experiencia de la guerra y al mismo tiempo para hacer de ella un mito. Por ejemplo, un ambiente de gran devastación dio nacimiento a la película italiana *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945) de Roberto Rossellini y la de Vittorio de Sica *Limpiabotas* (*Sciuscià*, 1946), basada en un guión de Cesare Zavattini; estos filmes lanzaron un movimiento "neorrealista". En otras partes se siguió también esta tendencia: en Francia con *La batalla del riel* (*Bataille du rail*, 1945), de René Clément; en Alemania con una serie de películas sobre ruinas entre las cuales se contaba *Los asesinos están entre nosotros* (*Die Mörder sind unter uns*, 1946), de Wolfgang Staudte, y la producción suiza *La búsqueda* (1948), dirigida por Fred Zinneman. Estas producciones se apoyaban fuertemente en filmaciones *in situ*. Si bien mostraban la influencia de los documentales de guerra, en realidad representaban un retroceso hacia las latitudes de la ficción.[1]

El hecho de que se las llamara "documentales" probablemente reflejara la importancia que había cobrado durante la guerra ese género. También reflejaba la circunstancia de que descollantes documentalistas que estaban sufriendo la disminución del patrocinio dado al documental, estuvieran participando en esta corriente. Por ejemplo, el espeluznante filme *El* *silencioso* (*The Quiet One*, 1948), rodado en varios lugares de Harlem y en la escuela Wiltwyk para niños perturbados, fue dirigido por Sidney Meyers, un veterano de la Liga de Cinematografía y Fotografía que había hecho el montaje de numerosos documentales de guerra para organismos gubernamentales, pero que súbitamente se quedó sin empleo. Dirigido por James Agee, el grupo de producción contaba con poco dinero; el propio Meyers actuaba como psiquiatra en el filme. El estudio de un caso clínico ficticio de un muchacho negro perturbado estaba presentado con tanta sensibilidad y tanta autenticidad en los detalles que se le aplicó el término "documental". Pero en los años de posguerra ese término se aplicó hasta a películas como el *thriller* de espionaje *La casa de la calle 92* (1946), producido por Louis de Rochemont, veterano de *La marcha del Tiempo*. Usando los exteriores de Nueva York, la película tenía cierto aire de una reconstrucción de *La marcha del Tiempo*. También se aplicó el término "documental" a la película *On the Waterfront* (en algunos países, *Nido de ratas*) (1954), dirigida por Elia Kazan y filmada en lugares de Nueva York por Boris Kaufman.

Otra corriente se orientaba hacia la poesía. Algunos documentalistas hicieron cortometrajes a manera de odas, al contemplar maravillados el mundo circundante, una reacción natural a los años de matanza.

En realidad esta tendencia había comenzado durante la guerra, tanto en países neutrales como ocupados. Varios factores la habían alentado. Suecia, rodeada por la guerra, se mantenía en una nerviosa neutralidad; las autoridades examinaban cuidadosamente las películas en busca de lo que pudiera provocar una intervención de los beligerantes o pudiera emplearse para justificarla. En ese momento, un joven de veintitrés años, Arne Sucksdorff, hizo su aparición cinematográfica con dos cortometrajes que él llamó "himnos al verano sueco": *Rapsodia de agosto* (*Augustirapsodi*, 1940) y *Esta tierra está llena de vida* (*Din Tillvaros Land*, 1941) con texto del poeta sueco Harry Martinson; esas películas parecían el producto perfecto de un país neutral en tiempo de guerra. La importante empresa Svensk Filmindustri respaldó sus obras y las distribuyó. Con una serie de magistrales cortometrajes —en su mayor parte sobre la naturaleza, la vida silvestre y la relación del hombre con ella— Sucksdorff se convirtió en una figura importante de la cinematografía sueca. Años después cultivó también el largometraje. Después de la guerra sus películas circularon por todo el globo.[2]

Contaba con una preparación única para iniciar su carrera. Siendo niño, pasaba largos períodos en soledad explorando los bosques. Se lo consideraba un prodigio por su capacidad de domesticar animales como zorros, nutrias y otros. Su hogar estaba situado al borde de una región donde abundaban los animales que aprendieron a no temer al muchacho, quien estaba siempre entre ellos para alimentarlos y granjearse su amistad. Los padres lo alentaron a que formara en su villa un pequeño jardín zoológico, un hogar para los amigos del bosque.

Una niñez dedicada a semejantes aventuras pareció al principio plantear un problema en cuanto a la futura profesión. Sucksdorff consideró primero la posibilidad de estudiar ciencias naturales, pero se inclinaba hacia las artes. Probó de cultivar la pintura y luego fue a Berlín para estudiar teatro en la Reimannschule. Pero luego, en un viaje que hizo a Italia tomó fotografías que le valieron premios en una exposición de Estocolmo, y esto lo llevó a cultivar la fotografía y luego la cinematografía. Poco después estuvo de vuelta en sus bosques acompañado de una cámara y con la ayuda de sus amigos silvestres compuso dramas de la vida salvaje. Seres humanos, especialmente los niños, aparecían en varias de sus películas, pero Sucksdorff parecía más a sus anchas con los animales.

Su primera película para la empresa Svensk Filmindustri, la tan popular *Un cuento de verano (En Sommarsaga*, 1941), seguía las andanzas de un zorro en sus aventuras y depredaciones. Tenía momento encantadores y, como la mayor parte de los filmes de Sucksdorff, momentos de crueldad, representados sin comentario ni juicio. El trabajo de montaje de Sucksdorff muestra un singular sentido rítmico. La fotografía resulta rica al mostrar la contextura de hierbas, hojas, helechos y los juegos de luz sobre los vegetales. Los primeros planos de los ojos y la piel de los animales están llenos de fuerza.

Siguió a esto una rápida sucesión de cortometrajes de análogo estilo, especialmente *Viento del oeste* (*Vinden fran Väster*, 1942), *Tiempos de renos* (*Sarvtid*, 1943), *¡Gaviota!* (*Trut!*, 1944), *Amanecer* (*Gryning*, 1944), *Sombras en la nieve* (*Skuggor över Snön*, 1945), *Un mundo dividido* (*En Kluven Värld*, 1948). Irónicamente, el hecho de que los temas de estas películas estuvieran tan alejados de la guerra no siempre las libró de sospechas ideológicas. La película *¡Gaviota!*, en la que observamos la despiadada acción de una especie de gaviota ladrona de huevos se interpretó como una parábola del nazismo. Sucksdorff negó que esa fuera su intención, pero no protestó por la interpretación pues alegaba que una película que no se preste a la interpretación es una película muerta.*

En el período de posguerra la obra de Sucksdorff tuvo ciertas variaciones. En *Gente de la ciudad* (*Människor i Stad*, 1947), el autor estudiaba los ritmos de la vida urbana, pero no con la pasión con que tratara sus temas silvestres. Un viaje que hizo a la India dio como resultado los filmes breves *Aldea india* (*Indisk By*, 1951) y *El viento y el río* (*Vinden och Floden*, 1951), películas de impecable artesanía y belleza, aunque les falta la excepcional penetración de sus películas sobre la vida silvestre. En su primer largometraje, *La gran aventura* (*Det Stora Äventyret*, 1953), Sucksdorff retornó a sus primeros temas y escenarios y produjo una obra maestra.

Producir *La gran aventura* llevó más de dos años; la película presenta a un muchacho, una nutria, un lobo y muchos otros animales; parece intensamente autobiográfica. La narración está a cargo de un adulto que mira retrospectivamente la época en que, a los diez años, "despertó a la vida de todo lo que lo rodeaba" en el bosque. En ese momento tiene la visión de la lucha por la supervivencia con todas sus crueldades, la visión de la sucesión de las estaciones y la visión del sexo. Sucksdorff es testigo —y nosotros lo somos con él— de varios encuentros de cópulas, incluso el clamoroso acoplamiento del guaco, "cual un acoplamiento de dragones prehistóricos". *La gran aventura* refleja una idea expresada también en *Un mundo dividido*: el mundo de la naturaleza y el mundo del hombre son incompatibles. Tanto los hombres como los animales matan, sólo que los animales lo hacen para sobrevivir. Unicamente los hombres matan por otras razones que ocultan, aunque considerándose siempre ellos mismos como instrumentos de la moral y la justicia. Los niños están más en armonía con el mundo animal.

---

* La película danesa *El trigo está en peligro* (*Kornet er Fare*, 1944) —aprobada por el régimen nazi, pues advertía a los agricultores sobre los peligros del gorgojo y los exhortaba a que tomaran medidas preventivas— también adquirió cierta significación antinazi, que, en este caso, puede haber sido intencional. Los gorgojos eran criaturas animadas que tenían extrañas voces.

En *La gran aventura* el muchacho toma partido por el mundo animal al salvar a una nutria que su padre había resuelto matar. En las películas de Sucksdorff los niños tienen virtudes que posteriormente la sociedad les extirpa.

La gran aventura ejemplifica procedimientos empleados por Sucksdorff para lograr extraordinarias escenas. Algunos animales que observamos con tanta intimidad eran animales salvajes y otros eran animales domesticados de su zoológico privado que él llevaba consigo al bosque. Tenían la libertad de andar errantes o marcharse, pero por lo general permanecían cerca de de Sucksdorff y así le permitían registrar a voluntad su actividad. En esas circunstancias vemos una notable y divertida secuencia en la que un zorro molesta traviesamente a una nutria. Sucksdorff insistía en que las acciones de los animales en modo alguno eran ajenas a su naturaleza y, según decía, los zorros son irremisiblemente retozones.

En otro momento de la película observamos de cerca una lechuza posada en una rama. Esta de pronto se precipita a tierra para atrapar y devorar a un lirón, mientras la cámara sigue ágilmente la acción. Para conseguir este tipo de toma otros podrían haber esperado ocultos durante días sin alcanzar éxito. Sucksdorff no tenía que esperar. La lechuza —una lechuza salvaje— era una antigua amiga suya a la que él con frecuencia había dado alimento. La lechuza no tenía ningún motivo para alejarse cuando vio acercarse a Sucksdorff. Este preparó y ajustó su cámara, luego sacó del bolsillo un pequeño lirón que había tomado de su jardín zoológico privado. Al colocarlo al pie del árbol sabía precisamente lo que debía esperar y lo que podía seguir con su cámara.

A causa de secuencias como éstas, se acusó a Sucksdorff de sadismo: las crueldades que mostraba en la película eran con frecuencia precipitadas por él mismo. Pero Sucksdorff alegaba que esas acciones eran naturales y que él se había limitado a preparar el escenario, pero que de ninguna manera controlaba el desarrollo de las acciones. Su método no era muy diferente del de Flaherty quien asimismo —como en su secuencia de las morsas de *Nanook, el esquimal* y las secuencias de tiburones de *El hombre de Aran*— había preparado el escenario del conflicto para dejar luego que éste siguiera su curso. Sucksdorff consideraba la crueldad como un elemento esencial del mundo que estaba pintando. Detestaba las descripciones sentimentales de la naturaleza como las que hacía su contemporáneo sueco Gösta Roosling, cuya obra, que estaba en boga, competía con la suya.

Sucksdorff, lo mismo que muchos otros documentalistas, emprendió largos viajes por todo el mundo. Hallándose en Brasil, manifestó su profunda preocupación por la amenaza de extinción de los aborígenes moradores de la selva. Durante un tiempo dirigió una escuela cinematográfica brasileña. En esa época su obra tendió cada vez más a la película de ficción. Pero el documental poético que él inició durante la guerra había encontrado mientras tanto eco en otras naciones, incluso en naciones ocupadas por los nazis que tenían sus propias razones para abrazar esa corriente.

Los autores de películas que permanecían en zonas ocupadas —como Henri Storck— podían adquirir cuotas de película virgen sólo si proponían proyectos satisfactorios para las autoridades oficiales. Las bellezas de la vida rural, especialmente la vida agrícola, constituían un tema favorecido por las autoridades, pues al apartar la atención de los males de la guerra, tenía además otros valores. Por ejemplo, Bélgica necesitaba aumentar la producción agrícola para reemplazar lo que normalmente importaba; existía pues un nuevo interés por honrar al granjero. De manera que cuando Storck propuso hacer una serie de películas para mostrar la sucesión de las estaciones en una granja belga, serie que iba a titularse *Sinfonía campesina* (*Symphonie paysanne* o *Boerensymfonie*, 1944), obtuvo inmediatamente la aprobación y película virgen.[3]

En Francia y durante la guerra, un proyecto paralelo fue lanzado por Georges Rouquier. En edad temprana este autor se había dedicado a la cinematografía por inspiración de la obra de Flaherty; su primera película, *Venganzas* o *Vendanges* (1929), se estrenó cuando el autor tenía sólo veinte años. Pero luego éste abandonó la actividad fílmica por razones financieras y se hizo impresor. Durante la ocupación nazi abandonó este oficio y regresó a la granja de su familia —llamada Farrebique— donde había pasado buena parte de su niñez y allí reanudó sus muy personales experimentos cinematográficos. Estos culminaron en la película *Farrebique* (1946), que como el filme de Storck, sigue la vida de la granja a través de las estaciones con menudas observaciones de detalle: los movimientos de insectos y lagartos, el diario paso de las sombras, el crecimiento y declinación de las cosas vivas. Estas escenas se muestran ocasionalmente en secuencias aceleradas de intervalos de tiempo en la fotografía que son como súbitas cadencias líricas.

Después de la guerra, los cortometrajes de tinte personal constituyeron el punto de partida de muchos jóvenes autores. A menudo un solo artista concebía estas películas, las filmaba y él mismo se encargaba del montaje; ésta era una reacción contra los proyectos de producción en serie de la época de la guerra. En lugar de las razones de estado, la sensibilidad individual era el punto de partida. La economía constituía también un factor decisivo.

Bert Haanstra, nacido en 1916, hijo del director de una escuela holandesa de aldea, había estudiado fotografía antes de la guerra con la esperanza de hacer una carrera cinematográfica, pero tuvo que esperar a que terminara la contienda —cuando tenía treinta y cinco años— para hacer su primera película. Comenzó modestamente, pues contaba con medios muy simples, pero inmediatamente mostró fineza y originalidad técnicas. Experimentó con varios recursos para hacer ver al público de nuevo lo que era familiar.[4]

En *Espejo de Holanda* (*Spiegel van Holland*, 1950), Haanstra comenzó con una toma muy familiar: el edificio invertido que se refleja en las aguas de un canal. La imagen se bambolea con el rizarse de la superficie del agua. Luego Haanstra endereza la imagen de manera que vemos derecho el edificio, pero siempre movido por las ondas. En seguida procede a recorrer varias partes de Holanda para mostrar muchos característicos edificios holandeses de esa misma manera: derechos, pero agitados con los movimientos del agua que a veces son serenos y a veces violentos. Pocas veces despertó tanta atención algo familiar.

En *Panta Rhei* (1951), un título griego que significa "todo fluye", Haanstra nos muestra el movimiento de nubes, un movimiento acelerado, luego el movimiento de agua de un torrente que aminora su fuerza. Cuando un movimiento se disuelve en el otro, experimentamos una sorprendente identidad de sus formas rítmicas. Mediante un uso análogo de movimientos aminorados* y acelerados, Haanstra nos revela una serie de esas identidades. Hojas barridas por un viento otoñal se convierten súbitamente en una bandada de pájaros en vuelo. La forma rutilante de los reflejos en una playa, se convierte, cuando baja la marea, en una flor en toda su lozanía. Las olas del océano que rompen contra una roca se transforman en centelleantes nubes en el pico de una montaña.

---

* También llamados "ralentos". [T.]

Haanstra comenzó con esos experimentos porque —como hubo de explicarlo después— no se sentía todavía en condiciones para abordar a las personas. Desde el principio su papel fue el de un observador de gran percepción que obligaba al espectador a compartir su visión.

Sus experimentos le valieron una oferta de un fabricante de vidrio quien deseaba que Haanstra hiciera un documental sobre su fábrica. El fabricante, con mal encaminado entusiasmo, le llevó un guión completo y detallado con una prolija narración, es decir, la antítesis del estilo que Haanstra estaba desarrollando. Pero Haanstra convino en producir la película tal como estaba especificado, siempre que al mismo tiempo pudiera a su vez hacer un filme propio que el fabricante no podría ver hasta que estuviera terminado. El fabricante tendría la opción de usar cualquiera de los dos o ambos a la vez. Este convenio dio nacimiento a *Vidrio* (*Glas*, 1958), uno de los cortometrajes más célebres, que obtuvo un premio Oscar y fue exhibido en todo el mundo.

Vidrio —la versión de Haanstra— trabaja sutilmente con los encontrados sentimientos del público respecto de la industrialización. Después de una secuencia que muestra en acción al tradicional soplador de vidrio, vemos cómo las habilidades de éste han sido mecanizadas en una producción en serie automática. No podemos evitar maravillarnos... pero con cierta desazón. Luego la producción en serie sufre una catástrofe: una botella rota quebranta el ritmo del sistema, de suerte que una de las máquinas rompe metódicamente toda una sucesión de botellas, cuyos añicos vuelan en todas las direcciones. El público ruge entusiasmado. Finalmente se restaura el orden en la producción mecanizada. Aquí Haanstra se valió de un recurso emocional, un contratiempo que cualquier patrocinador habría eliminado de la película. Sin embargo, al fin el fabricante prefiere la versión de Haanstra a la suya propia.

Para los poetas cinematográficos del período de posguerra la banda sonora era un elemento de suprema importancia. En *Vidrio* la acción está sincronizada con la música de manera que el espectador difícilmente pueda evitar la sensación de que el soplador de vidrio está haciendo música.

Como otras tendencias, el poema cinematográfico —Haanstra llamó a *Vidrio* un *cinépoème*— surgió en muchos países. Una serie de jóvenes autores polacos, algunos graduados de la nueva escuela cinematográfica estatal de Lodz, comenzaron a cultivar este género: Andrzej Munk con *Un paseo por la ciudad vieja* (*Spacerek Staromiejski*, 1958); Kazimierz Karabasz con *Músicos* (*Muzykanci*, 1960); Jan Lomnicki con *Ha nacido una nave* (*Narodziny Statku*, 1961). Una de las atracciones del género era la economía y otra la posibilidad del control personal. Se daba importancia a la observación interna y se evitaban las explicaciones. Al evitar también la narración, el autor prefería suscitar preguntas e inferencias.

Las décadas de posguerra marcaron en muchos países un cambio en virtud del cual se pasó a considerar el desarrollo industrial. En la "guerra fría" entre bloque capitalista y bloque socialista, ambas partes pusieron cada vez más énfasis en la "productividad". Los poetas cinematográficos de las dos partes ofrecieron vislumbres de la reacción humana a esta presión. En *Músicos*, Karabasz comienza con la cacofonía —casi insoportable— de una fábrica en marcha. En la última parte del filme se produce un súbito silencio cuando los obreros se dirigen a sus casas. En el atardecer vemos a algunos de ellos que se reúnen con instrumentos musicales para ensayar en una orquesta de aficionados. En una toma final, mientras continúa oyéndose la música de los obreros en la banda sonora, la cámara se pasea a través de las silenciosas máquinas de la fábrica cuya cacofonía daba principio a la película.

En Yugoslavia, jóvenes poetas cinematográficos se concentraron a menudo en algún individuo, en el trabajo o en el juego. Este parece ser el tema de Mića Milošević en *Actuación gimnástica* (*Končertogimnastiko,* 1962) y *La mesa verde* (*Za Zelenim Stolom*, 1965) y también el tema de *Manos e hilos* (*Ruke I Niti*, 1964) de Vladimir Basara. Esta última película muestra en fascinantes detalles la actividad de un taller: un telar. En buena parte de la película, la banda sonora está dominada por el martilleo *staccato* de las lanzaderas mientras observamos los dedos de las mujeres que trabajan. Pero el pulsar de los hilos que hacen esas mujeres no es muy diferente de la acción de tocar el arpa y en los últimos momentos, una música de arpa, perfectamente sincronizada con los dedos que trabajan, ocupa el lugar central. En una secuencia inspirada tal vez en *Vidrio* de Haanstra, tenemos la sensación de que en el telar se está haciendo música celestial.

Muchos de los poetas cinematográficos del período de posguerra hicieron experimentos técnicos. Algunos de ellos se referían a la banda sonora, que estaba entrando en una nueva era en virtud del desarrollo de la cinta magnetofónica. Inventada en Dinamarca en 1898 por Valdemar Poulsen, esta forma de registro del sonido fue virtualmente ignorada durante décadas, pero se la llevó a un alto grado de perfección en Alemania durante la Segunda Guerra Mundial. Los ejércitos aliados que avanzaban en Alemania se quedaron sorprendidos al encontrar estaciones radiotelefónicas que transmitían mensajes registrados en cintas, mensajes que no parecían distinguirse de las transmisiones "en vivo". Aparentemente dichas cintas podían duplicarse sin que se advirtiera pérdida de calidad. Y lo mejor de todo era que el montaje de elementos sonoros —discursos, músicas, efectos de sonido— era posible y técnicamente simple en un grado que nadie podía imaginar antes de la guerra. Todo esto tuvo un efecto revolucionario en la tecnología fílmica. El interés por los efectos de banda sonora distinguió pues a los experimentadores de posguerra que se diferenciaban de los autores de vanguardia de la era del cine mudo, quienes habían recibido predominantemente la influencia de tradiciones pictóricas.

Pero el período de posguerra determinó también progresos en el formato de las películas, en las cámaras y en las lentes. En los Estados Unidos el documentalista Francis Thompson con *N.Y., N.Y.* (1958) hizo pasmosos experimentos con espejos deformadores, lentes y prismas. En sus imágenes, los familiares rascacielos y las multitudes de la ciudad adquieren una cualidad surrealista. En una secuencia, procesiones de imágenes idénticas —de pasajeros, de automóviles, de edificios— se mueven a paso cerrado a través de la pantalla y crean extraños coros de fenómenos urbanos, hermosos y como salidos de una pesadilla. En *¡Estar vivo!* (*To Be Alive!*), hecha con la colaboración de Alexander Hammid, Thompson aplicó parecidas técnicas a un proyecto multipantalla presentado en la Feria Mundial de Nueva York de 1964. Shirley Clarke, en *Puentes* (*Bridges-Go-Round*, 1959) trabajó con el mismo espíritu poniendo énfasis en la experimentación del color.

Dentro de esta tradición del empleo simbólico de recursos técnicos se encontraba la notable *Necrología* (*Necrology*, 1968) de Standish D. Lawder. La película nos muestra masas de hombres y mujeres estrechamente apiñados en una escalera mecánica. La fotografía, tomada con teleobjetivo, demora la acción y la limita de suerte que durante un tiempo no sabemos que esas personas están en una escalera mecánica. Cuando Lawder invierte el movimiento se sugiere algo completamente diferente: la gente apiñada, aunque mira hacia adelante, se mueve hacia atrás y hacia arriba. Al acompañar esta secuencia con música fúnebre, Lawder sugiere que toda esa gente flota lentamente hacia un walhalla de nuestros días. El título refuerza esta impresión así como lo hacen los rostros de hombres y mujeres semejantes a máscaras. En realidad, todos ellos son viajeros que bajan por una escalera mecánica en la Gran Estación Central de la ciudad de Nueva York después de un día de labor y sus expresiones son, según es de presumir, sus cotidianas expresiones mientras cumplen ese ritual. Aquí Lawder presenta un fenómeno cotidiano, por lo general inadvertido, de una manera tal que induce a atender y a pensar.

La obra de los documentalistas-poetas forma un delgado pero persistente hilo que pasa por las décadas de posguerra. Producto de una percepción individual y de un espíritu innovador, esa obra nunca fue importante atendiendo al mercado fílmico. Muchas salas cinematográficas que habían estado atestadas de público en la época de la guerra, se hallaban ahora en decadencia. Los cortometrajes, especialmente las películas experimentales, se contaron entre las primeras víctimas.

La televisión, al desarrollarse rápidamente después de la guerra, fue uno de los factores determinantes de esta declinación; pero la televisión misma, que en la mayor parte de los países llegaba a grandes masas de público, ofrecía sólo un limitado mercado para los experimentos considerados como fenómenos de vanguardia. El documentalista-poeta, alimentado en la tradición de la poesía, vivía marginalmente. Otros documentalistas pugnaban por ocupar el centro del terreno.

El documental, cronista

Después de la guerra, la corriente del género documental se dividió en varios canales. Un canal, que apareció tempranamente para luego ampliarse y profundizarse, era el de la crónica histórica.

Para cumplir su función de historiador el documentalista contaba con un valioso recurso: el de los archivos de noticiarios acumulados durante medio siglo. La importancia de esas tomas había sido prevista en la época de Lumière, demostrada por Shub y otros en la década de 1920 y luego en gran medida olvidada durante la década siguiente. La mayor parte de los documentalistas de aquel tiempo se había concentrado en las crisis del momento; y las principales compañías de noticiarios, que controlaban los archivos importantes, consideraban ese material de poco valor. Solían mirarlo como material de comedia.

Un factor técnico fortaleció esta actitud. Durante la época del cine mudo las películas se filmaban aproximadamente a dieciséis cuadros por segundo. Como esa velocidad no parecía suficiente teniendo en cuenta la calidad del sonido, la época del cine sonoro adoptó la velocidad de veinticuatro cuadros por segundo. Las viejas tomas proyectadas a esa velocidad parecían a menudo ridículas. Personajes notables que figuraban en los noticiarios de ayer se movían de manera espasmódica, lo cual, con ayuda de una música tintineante y un comentario chistoso, contribuía a provocar la risa. Esta posibilidad produjo innumerables cortometrajes con títulos tales como *Ye Olde Time Newsreel*. Los representantes de una industria a la que consideraban en vigoroso progreso y que siempre estimaban el último logro como la culminación de todo lo que había sucedido antes, probablemente encontraran reconfortante ver el pasado así ridiculizado.[5]

Pero el abundante uso que se hizo durante la guerra de las tomas históricas y la experiencia de alargarlas mediante cuadros adicionales* volvieron a encender el interés por el material de los archivos, no como arma ni como comedia, sino como materia prima de historia. Las películas de compilación histórica adquirieron nueva importancia.

Durante algún tiempo la guerra continuó siendo el principal núcleo de interés, especialmente cuando salieron a la luz tomas antes desconocidas. Pero mientras tanto los realizadores de muchos países registraban los archivos y encontraron en ellos inesperados tesoros. En Francia, Nicole Védrès al presentar *París 1900* (1947) asombró al público con una detallada pintura de la vida y la cultura parisiense en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial. Nadie había sospechado que existiera un material tan rico y variado. Material semejante inspiró una obra italiana, *Cabalgata de medio siglo* (*Cavalcata di mezzo secolo*, 1951) de Carlo Infascelli y otras películas que análogamente sorprendieron por su contenido y más aún por su popularidad. Asimismo, en la Unión Soviética, Illya Kopalin, al componer *Los años inolvidables* (*Nesabyvajemyje Gody*, 1957) para conmemorar el cuadragésimo aniversario de la revolución, causó asombro por las tomas que exhumó. George Morrison de Irlanda, al producir *Yo soy Irlanda* (*Mise Eire*, 1959), una serie de películas breves sobre las prolongadas luchas para lograr la independencia, también encontró tomas cuyas existencia no se sospechaba. En Pekín se produjo un fenómeno paralelo; allí Fu Ya y Huang Bao-chang reunieron material sobre la evolución de la República del Pueblo de China en *Una chispa puede comenzar un incendio en la pradera* (*Hsing Hsing Chih Huo Keyi Liao Yuan*, 1961), material procedente de numerosas fuentes de China y del exterior. Para realizar su compilación de *El milagro ruso* (*Das russische Wunder*, 1963) los Thornedike de Alemania Oriental se valieron de material encontrado en los archivos soviéticos que habían pasado por alto los investigadores locales. En la India, Satyajit Ray, con *Rabindranath Tagore* (1961) quiso rendir tributo al poeta recientemente fallecido, pero la película adquirió las dimensiones de un maravilloso poema épico de su época. Y la compilación *Mahatma* (1968), llevada a cabo por Vithalbhai K. Jhaveri sacó a la luz innumerables tomas de Gandhi, incluso valiosas secuencias prohibidas durante mucho tiempo por los británicos.[6]

---

* El procedimiento habitual era repetir cada segundo cuadro de suerte que dieciséis cuadros se traducían en veinticuatro cuadros. El método generalmente suministra un movimiento aceptablemente parejo y uniforme, pero supone pérdida de tiempo y gastos.

A todo esto, la continua revisión de los archivos de guerra produjo nuevas revelaciones en dos impresionantes películas de Erwin Leiser: *Mein Kampf* (1960), hecha con los auspicios de Suecia y originalmente titulada *Tiempos sangrientos* y *Eichmann y el Tercer Reich* (*Eichmann und das Dritte Reich*, 1961), una producción suiza; también se presentó *La vida de Adolf Hitler* (*Das Leben Adolf Hitlers*, 1961) de Paul Rotha, realizada con los auspicios de Alemania Occidental. Asimismo se examinaron las raíces de la guerra en *Morir en Madrid* (*Mourir à Madrid*, 1962) del director francés Frédéric Rossif que suministró mucha documentación sobre el levantamiento del general Franco y en *El fascismo al desnudo* (*Obyknovennyj Faschism*, 1965), película en la que el director ruso Mijail Romm examina el fenómeno del nazismo desde varios puntos de vista con particular atención al hecho de que nadie haya protestado por su desarrollo. Las tomas hechas por Akira Iwasaki en Hiroshima y Nagasaki en 1945 y largamente retenidas por el Pentágono, aparecieron por fin un cuarto de siglo después en *Hiroshima-Nagasaki, agosto de 1945*, compiladas en la Universidad de Columbia.[7]

Durante esos años la televisión se convirtió en un importante apoyo de las películas de compilación; en muchos países los primeros documentales televisivos fueron de este género. En Estados Unidos la National Broadcasting Company alcanzó éxitos con su serie de veintiséis partes *Victoria en el mar* (*Victory at Sea*, 1952-53) que hacía la crónica de las batallas navales en la Segunda Guerra Mundial; el grupo productor emprendió también otras compilaciones cinematográficas tales como *Los años inocentes* (*The Innocent Years*, 1957) y *La era del jazz* (*The Jazz Age*, 1957). La compañía rival, Columbia Broadcasting System, lanzó en competencia la serie *Siglo XX* (*Twentieth Century*, 1957-66), al principio dedicada enteramente a compilaciones. En diferentes partes del mundo, los sistemas de televisión iniciaron proyectos similares.

Al trabajar basándose en los archivos cinematográficos, los cronistas fílmicos necesariamente comenzaron concentrándose en el siglo XX. Pero en 1957 la Junta Cinematográfica Nacional de Canadá, al estrenar *La ciudad del oro* (*City of Gold*) virtualmente creó un nuevo género y se ocupó de otro siglo. Sus directores, Colin Low y Wolf Koenig, proyectaban una película sobre la ciudad de Dauson, centro de la fiebre del oro de Klondike, en la década de 1890 cuando descubrieron la existencia de unas doscientas placas de vidrio negativas, de 20 × 25 cm, halladas en una casa con el techo cubierto de césped, durante su demolición. Esas tomas eran en gran medida el trabajo de A. E. Haig, un fotógrafo que había llegado a la ciudad de Dauson en 1898, en el momento culminante de la fiebre del oro. Las fotografías comprendían un registro increíblemente vívido de un singular momento de la historia. Cuando se las amplió se comprobó que contenían minuciosos detalles en los que acaso el propio fotógrafo no había reparado: una superficie de 25 cm de ancho podía utilizarse para llenar toda una pantalla de película. Las fotografías daban un enorme margen de acción al movimiento de la cámara. En Seattle se descubrieron más fotografías de Haig y poco a poco la cinematografía tomó posesión de todas ellas.[8]

Material de esta clase se había usado a menudo en películas aunque de manera incidental y el procedimiento había sido considerado poco cinematográfico. Koenig y Low tenían otras miras. Koenig era un entusiasta de la fotografía que durante mucho tiempo había deseado experimentar con ella su uso en el cine. Low, que había estudiado artes, ingresó en la Junta Cinematográfica Nacional y experimentó para disponer los movimientos de la cámara en relación con gráficos como los mapas. En *La ciudad del oro*, la utilización del movimiento de la cámara para captar un detalle significativo, para partir de un detalle y llegar a un contexto más amplio, para ir de un detalle a otro, es uno de los logros especiales de la película. El movimiento de la cámara es siempre significativo y humano por su ritmo; el movimiento entra en brillante interacción con la parte narrativa que se presenta en la forma de un recuerdo personal del escritor Pierre Berton. El filme ganó un premio de la Academia e inmediatamente abrió nuevas perspectivas a los cronistas cinematográficos. Los documentalistas de todo el mundo comenzaron a registrar y saquear los archivos fotográficos. En los Estados Unidos (en la National Broadcasting Company), *La ciudad del oro* inspiró dos proyectos que se convirtieron en clásicos de la televisión: *El verdadero Oeste* (*The Real West*, 1961), narrado por Gary Cooper, y en el cual se trata el empuje hacia el oeste de las décadas de 1880 y 1890, y su secuela, *El fin de la huella* (*End of the Trail*, 1965), narrada por Walter Brennan, en la que se cuenta la misma historia desde el punto de vista de los indios. Producidas por Donald Hyatt y escritas por Philip Reisman (h.), las dos películas se basaban en millares de fotografías reunidas por el investigador Daniel Jones y en sociedades históricas y desvanes privados de varios estados.

En tanto que las fotografías estaban atrayendo a los cronistas cinematográficos hacia el siglo XIX, el horizonte de éstos se fue extendiendo más allá por obra de otra corriente puesta en marcha por documentalistas franceses. La película

1848, dirigida por Victoria Mercanton en 1948, parece haber dado el principal impulso a este movimiento. La película trataba los levantamientos revolucionarios de 1848 valiéndose de una hábil utilización de grabados contemporáneos, de dibujos de Daumier, de aguafuertes, pinturas y posters, combinados con una banda sonora rica en melodías y cantos. Anteriormente se habían fotografiado obras de arte para realizar películas sobre arte, y aquí, esas fotografías se convirtieron en fragmentos de historia, en instrumentos de la narración histórica. En *Imágenes medievales* (*Images Médiévales*, 1950), William Novik utilizó manuscritos iluminados de análoga manera para evocar modos de vida de la Edad Media. Roger Leenhardt usó imágenes de tapicería de Bayeux para hacer la crónica de la invasión a Inglaterra realizada por Guillermo el Conquistador, en *La conquista normanda de Inglaterra* (*La conquête de l'Angleterre*, 1955). En todas estas empresas desempeñaba un papel importante el significativo movimiento de las cámaras.

Este género también se cultivó en otras partes del mundo. En la India, el director Bimal Roy, valiéndose de diferentes obras de arte, nos cuenta la historia de Buda en *Gautama, el Buda* (1956), que ganó un premio en el festival de Cannes. En Egipto, Saad Nadeem hizo *Un cuento de Nubia* (1963) fundándose en obras de arte relativas a la tribu nubia, un tema de interés pues los cincuenta mil miembros de la tribu debieron ser trasladados a otro lugar a causa de la represa de Asuán. En Corea del Sur, Chung Sil Lee compuso una fascinante viñeta histórica en *La excursión náutica del magistrado* (1965) apoyándose en una acuarela del siglo XVIII de tres paneles, un género de pintura lleno de detalles ingeniosos. Y unos dibujos de niños se usaron convincentemente para reflejar la historia social en el filme japonés *Niños que dibujan* (*Eo Kaku Kodomotachi*, 1955) de Susumu Hani y en el filme soviético *Niños de nuestro siglo* (*Dĕti Nashego Veka*, 1971), una crónica de la historia infantil desde la revolución rusa realizada por Igor Bessarabov y Alexander Novogrudsky.

Pero el cronista cinematográfico estaba descubriendo además otros recursos. Una película sobre Miguel Angel, hecha en Italia antes de la Segunda Guerra Mundial por el director suizo Curt Oertel, quedó casi desconocida hasta después de la guerra. Una razón de este hecho fue la de que se comenzó su distribución en la Alemania nazi y ulteriormente el Alien Property

Custodian de los Estados Unidos se apoderó de la película. Prolongadas negociaciones hicieron que se la exhibiera en los Estados Unidos en 1950 con los auspicios de Robert Flaherty y la narración a cargo de Fredric March; su título era *El titán*. La obra presentaba una forma única. En la pantalla no se veía ningún ser humano. A la imaginación del espectador —aguijoneada por palabras, sonidos y música de la banda sonora— se le permitía reconstruir episodios de la vida de Miguel Angel mientras la cámara se movía por plazas, palacios, paisajes. Varias veces, las esculturas de Miguel Angel, sus obras arquitectónicas y de otra clase ocupaban el centro del espectáculo con contundente impacto. El hecho de que tales materiales pudieran usarse como instrumentos narrativos fue la revelación que hizo *El titán*. También aquí la técnica tuvo ecos. Un ejemplo fue la película yugoslava *La lista* (*Apel*, 1964), en la que la directora Vera Jocić evocaba la experiencia de un campo de concentración durante la Segunda Guerra Mundial. Los materiales eran esculturas de Vida Jocić —que no tenía relación con la directora— que había hecho esculturas mientras estuvo presa; usaba el barro del campo de concentración. Después de la guerra llegó a ser una célebre escultora por sus figuras de palpitante belleza que conservaban el tinte de sus vivencias del campo de concentración. Era como si la escultora no pudiera librarse del terror. La película lo sugiere así en una secuencia en la que vemos una serie de sus esculturas en hilera y en medio de la oscuridad. Luego, un reflector, cuya luz parece provenir de lo alto de un muro, se mueve sobre ellas brevemente para mostrarnos las silenciosas ruinas humanas.

En las dos primeras décadas de posguerra, el cronista cinematográfico aprendió a considerar casi toda reliquia o vestigio histórico como un potencial instrumento narrativo. En un filme del polaco Andrzej Brzozowski, titulado *Arqueología* (*Archeologia*, 1967) vemos a los miembros de un grupo arqueológico de excavación en su trabajo. Encuentran artículos que ponen cuidadosamente a un lado: una vasija, una muñeca, un peine. Oímos los ruidos que hacen al excavar, pero no se pronuncia ni una sola palabra. Al principio nos engaña la acumulación de artículos pero poco a poco va surgiendo una horrenda significación. Nos hallamos en el sitio del campo de muerte nazi llamado Auschwitz.

La aplicación última de este enfoque fue una película realizada en China en 1971 por el Estudio Cinematográfico Científico y Educacional de Pekín; el filme llevaba el título de *Excavación de una tumba de 2100 años*. El tema principal era el cuerpo de una mujer hallado en la provincia de Hunan a una profundidad de veinte metros bajo tierra; el cadáver estaba encerrado dentro de seis cofres o féretros puestos el uno dentro del otro y acompañado de varios artefactos. El cadáver estaba extraordinariamente bien conservado, sin duda a causa de la múltiple protección y de la profundidad de la sepultura. Aún conservaba cierta humedad. Se filmó una autopsia destinada a descubrir lo que podía saberse acerca de una vida de 2100 años atrás. Especialistas en arqueología, anatomía, patología y bioquímica intervinieron en la operación. Se comprobó que la mujer había tenido alrededor de 50 años en el momento de su muerte. Había dado a luz. Tenía el tipo de sangre del grupo A. La falta de señales en el cuerpo que pudieran revelar una prolongada permanencia en el lecho sugería una muerte repentina, quizás por un ataque cardíaco. Así lo confirmaban síntomas coronarios, lo mismo que algunas pepitas de melón encontradas en el estómago y en los intestinos, prueba de que la mujer había comido antes de su muerte. En uno de los pulmones había señales de tuberculosis. Huevos de lombrices intestinales se encontraron en el recto y en el hígado. Telas de seda y accesorios funerarios que mostraban una pasmosa artesanía, sugerían que la mujer pertenecía a la clase gobernante. Tentativamente se la identificó como la esposa de un potentado de la dinastía Han occidental. La mujer había vivido en medio del lujo a expensas del pueblo, como lo sugiere el narrador chino.

En los años de posguerra la manera de abordar la historia que tenía el documentalista, con la multiplicación de técnicas y recursos, tendió a desplazar las escenas con guión y con actores. Casi todos los documentalistas de posguerra detestaban semejantes reconstrucciones que consideraban como correspondientes a la ficción histórica. Para casi todos ellos, las reconstrucciones eran aceptables únicamente en las obras de representación de juicios, en las cuales la precisa transcripción de las palabras podía suministrar una firme base documental, como ocurrió en una brillante reconstrucción de la BBC TV, *El juicio de la conspiración de Chicago* (1968).

Los documentalistas estaban utilizando una amplia gama de los recursos provistos por los archivos y a su vez éstos comenzaron a aumentar a un ritmo acelerado. Por un momento pareció ocurrir lo contrario, cuando se dejaron de hacer noticiarios y series de noticias. En los Estados Unidos, *La marcha del tiempo* y *Esto es América* cesaron de emitirse en 1951; *Pathé News*, que se había convertido en una filial de la Warner Brothers, terminó de operar en 1956. *Paramount News* cesó sus actividades en 1957; *Fox Movietone News*, en 1963; *News of the Day* de la MGM -Hearst y *Universal News* cesaron sus actividades en 1967.

Pero a todo esto sus funciones y su personal se transfirieron a la televisión y a las agencias noticiosas gubernamentales en muchos países. La crónica de la historia actual estaba adquiriendo realmente vastas proporciones. Al crecer profusamente, dicha crónica asumió varias formas. Por todos los continentes actuaban los camarógrafos de sistemas de televisión de las grandes potencias. Su obra enriquecía constantemente los archivos cinematográficos.

La crónica tomó también la forma de manifestaciones fílmicas en nuevos lugares: en Senegal con el revelador trabajo de Ousmane Sembene, en la Argentina con la obra de Jorge Prelorán, en Ceilán con la obra de Lester James Peries. Los viajes de documentalistas veteranos ayudaron asimismo a estimular este proceso. Alberto Cavalcanti, de regreso en su Brasil natal (1949-54), contribuyó a consolidar el movimiento cinematográfico documental. John Grierson envió a Stanley Hawes de la Junta Cinematográfica Nacional de Canadá a Australia (1946-70) para que ayudara a formar la Commonwealth Film Unit. Joris Ivens contribuyó a despertar la actividad cinematográfica en Bulgaria (1947), en Polonia (1948), en China (1958), en Mali (1960), en Cuba (1960), en Chile (1963). Lothar Wolff, veterano de *La marcha del tiempo* y varios documentales de Louis de Rochemont, llegó a Indonesia (1954), lo cual ayudó a desarrollar la cinematografía en la región. Roman Karmen (1954) visitó a Ho Chi Minh en las selvas de Vietnam y llegó a tiempo para filmar la derrota que sufrieron los franceses en Dien Bien Phu y para ayudar en los comienzos de la cinematografía vietnamita; unos años después (1959) se encontraba en Cuba para saludar a Castro y se mostró dispuesto a colaborar en el nacimiento del ICAIC —Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos— una organización que pronto creció con gran energía.[9]

Una unidad fílmica se había convertido en expresión de nacionalidad y un cronista confirmaba ese logro. En la India la división cinematográfica del Ministerio de Información y Transmisión mantenía informada a la nación sobre las nuevas plantas energéticas, las acerías, las represas. En 1962 Egipto lanzó una serie de sesenta cortometrajes sobre la represa de Asuán; dirigidas por Salah El Tohamy, las películas se exhibieron en salas a medida que se conocían mensualmente los progresos de un proyecto del que se esperaba que transformara radicalmente la economía de Egipto. El control de las aguas era asimismo el tema del documental chino *El canal de la bandera roja* (*Hong Chi Chu*, 1969), que quizá sea la obra más espectacular del género. Se cifraban grandes esperanzas en estas empresas.

En las series de estas manifestaciones también se contaban formas más especializadas de crónica cinematográfica. Informes fílmicos realizados por antropólogos se hicieron cada vez más frecuentes después de la guerra, estimulados en parte por la experiencia bélica. Uno de sus líderes fue Jean Rouch. Nacido en París y formado como ingeniero, había pertenecido a la unidad de construcción de caminos durante la Segunda Guerra Mundial en la colonia francesa de Nigeria donde su interés cambió rápidamente al pasar de la construcción de caminos a la observación de la vida de Africa. Después de la guerra se convirtió en uno de los principales cronistas cinematográficos. Sus primeros filmes —como *Cacería del hipopótamo* (*Chasse à l'hippopotame*, 1946), *Cementerio en el acantilado* (*Cimetière dans la falaise*, 1951), *Los hombres que hacen la lluvia* (*Les hommes qui font la pluie*, 1951)— eran informes tradicionales con narración, pero Rouch gradualmente constituyó una influencia innovadora. Con su base en el Musée de l'Homme de París dio gran impulso en Europa a la filmación antropológica. Análoga parte desempeñaron las figuras dirigentes —incluso Gotthard Wolf— del Institut für den Wissenschaftlichen Film de Alemania que fundó un archivo antropológico en Göttingen. En los Estados Unidos desempeñaron un papel paralelo Gregory Bateson y Margaret Mead que en 1952 presentaron *Trance y danza en Bali* y *Rivalidad infantil en Bali y en Nueva Guinea*, aunque se trataba de obras basadas en un trabajo de campo anterior a la guerra. Otra figura influyente fue Paul Fejos, un director cinematográfico nacido en Hungría que abandonó su carrera artística en Hollywood —*El último momento, Broadway,* *El rey del jazz*—para entregarse a la antropología; después de la guerra Fejos fue el presidente de la Wenner-Gren Foundation que tenía el propósito de fomentar el trabajo de campo antropológico, incluso la filmación de películas.[10]

Entre las más célebres producciones de esta nueva tendencia antropológica estaba *Los cazadores* (*The Hunters*, 1958) de John Marshall, quien seguía una cacería de jirafas en el desierto de Kalahari; la obra era producto de sus años de trabajo pasados entre los bosquimanos. Otra película de esta tendencia fue *Pájaros muertos* (*Dead Birds*, 1963), de Robert Gardner (quien había contribuido a terminar *Los cazadores*), película sobre la guerra ritual de las tribus de Nueva Guinea hecha con los auspicios de la Universidad de Harvard. Otras producciones fueron la serie de películas de dimensiones épicas *Los esquimales Netsilik*, proyecto comenzado en 1963 y continuado durante varios años por el antropólogo Asen Balicki de la Universidad de Montreal en asociación con varios realizadores, especialmente Robert Young. Las películas se hicieron con los auspicios de los Servicios Educacionales de Newton, Mass.

Una actividad más o menos paralela que se manifestó en varios países fue la documentación de toda clase de vida salvaje. Algunas de estas obras llegaron a las salas cinematográficas y a las pantallas de televisión por obra de Walt Disney en películas tales como *La isla de las focas* (1948), *El valle de los castores* (1950) y *El desierto viviente* (1953). Sin embargo varios naturalistas criticaron a Disney por "antropomorfizar" la vida animal; por su montaje y su manera de utilizar la música, Disney parecía a menudo empeñado en retratar animales como seres humanos burlescos. En un nivel más riguroso y auténtico, aunque siempre haciendo la crónica de un extraño mundo, se situó la obra de Jacques Yves Cousteau. Siendo oficial naval había experimentado con la fotografía submarina. Después de la guerra logró éxito mundial con *El mundo del silencio* (*Le monde du silence*, 1956), con *El mundo sin sol* (*Le monde sans soleil*, 1964) y con posteriores series televisivas.

Durante esos mismos años las cámaras parecieron resueltas a penetrar en mundos inexplorados. La cinematografía de los rayos X había sido desarrollada antes de la guerra con especial brillo en el cortometraje alemán *Rayos X* (*Röntgenstrahlen*, 1937) de Martin Rikli. Este autor había mostrado diversos movimientos humanos y animales mediante la fotografía de rayos X con lo cual había repetido en una nueva dimensión las realizaciones de Muybridge. Los años de posguerra llevaron este proceso mucho más lejos; diminutos lentes de cámara comenzaron a sondear el cuerpo humano, los pulmones, el estómago, los intestinos, la vagina y a fotografiar desde adentro las funciones de la respiración, de la digestión, los movimientos peristálticos, el coito. Las cámaras también llegaron a ser capaces de increíbles magnificaciones y de filmar actos de elevada velocidad a miles de cuadros por segundo. Enderezadas al exterior, así como al interior, las cámaras comenzaron a hacer la crónica de exploraciones del espacio exterior.

En cuanto a posibilidades, número de público, número de proyectos, el cronista cinematográfico hizo notables progresos durante las dos primeras décadas de posguerra.

Desde el punto de vista estadístico la expansión era impresionante. Cuando la pantalla de televisión comenzó a acaparar la atención de todos, las potencialidades de este medio, considerado como una ventana abierta al mundo, parecían ilimitadas, parecían augurar para el documental una edad de oro.

Sin embargo los documentalistas —especialmente los interesados en la historia actual— no sentían que se anunciaba una edad de oro. Percibían en cambio influencias corruptoras cada vez mayores. Las más perturbadoras de esas influencias parecían aquellas que no se habían visto como peligros de entrada, sino que se las había acogido como bendiciones. Entre dichas influencias estaban las compañías patrocinadoras.

Estas habían formado parte de la historia del documental durante algún tiempo. A veces se las había mirado como reencarnaciones del a medias legendario mecenas de otros tiempos, al que se atribuyera el don de permitir que los artistas realizaran su obra sin trabas. La industria moderna, entendida como patrocinante, no se consideraba generalmente un mecenas. A la industria le interesaba promover un producto, le interesaban las ventas, las instituciones, las opiniones. Y se convirtió en una fuerza peligrosa solamente cuando su influencia comenzó a saturar un medio de difusión y a excluir otras fuerzas. Ese era el problema que comenzaba a afrontar la película documental.

El documental, promotor

El patrocinio de empresas industriales y comerciales contribuyó intermitentemente al desarrollo del género documental, aunque lo hizo de diferentes maneras. La empresa Revillon Frères, dedicada al comercio de pieles, hizo posible la obra maestra documental de Flaherty, *Nanook, el esquimal*. La fábrica de automóviles Citroën había patrocinado la película de Poirier *Jornadas negras* y luego la película *Jornadas amarillas*. Para lanzar el movimiento cinematográfico del género documental en Gran Bretaña, Grierson había persuadido a una serie de compañías industriales a que le prestaran apoyo en su empresa.

Entre los patrocinadores, uno prominente fue la compañía Shell. En 1933 un memorándum redactado por Grierson determinó que al año siguiente se formara una unidad cinematográfica de Shell, dirigida primero por Edgar Anstey. Luego Arthur Elton fue la principal fuerza directiva en la actividad cinematográfica de la compañía que pronto adquirió importancia mundial a causa de las ramificaciones internacionales de Shell. A fines de la década de 1930 las unidades fílmicas de Shell actuaban en una serie de filiales y la compañía fundó en cada continente establecimientos para vender las películas. Los filmes de Shell fueron traducidos al holandés, francés, alemán, italiano, portugués y español. Interrumpida por la Segunda Guerra Mundial, la actividad cinematográfica de la empresa proliferó después del conflicto produciendo en Australia, Egipto, Hong Kong, la India, los Países Bajos, los Estados Unidos, Sudáfrica y Venezuela.[11]

Ya desde el principio Shell trató de separar sus actividades cinematográficas y sus tradicionales actividades publicitarias. Las medidas tomadas excluían "toda referencia interna" a algún producto Shell o a la compañía. Esta se mencionaba sólo al comienzo de una película y su símbolo aparecía al final. No se hacía ninguna otra mención de la patrocinadora.

Sin embargo, muchas cuestiones tenían relación con los intereses de Shell y bien cabía inferir que éstas tuvieran un buen valor de promoción. La aviación y el automovilismo fueron temas favorecidos. Las películas *Aeropuerto* (1935), *Vuelo mecánico* (1951) y *La historia del helicóptero* (1951) ejemplificaban esta posición. Documentales sobre carreras de automóviles tales como *Grand Prix* (1949) y *Vigésimo primer Rally de Montecarlo* (1951) llegaron a ser proyectos corrientes de Shell; indiscutiblemente estimulaban a los fanáticos del automovilismo y eran populares en los grupos deportivos. Algunos proyectos como los de la serie *Cómo vuela un aeroplano* (1947) tenían la finalidad de instruir.

Varios filmes se referían a cuestiones culturales amplias y estimulaban el interés por los viajes. *El interior del país* (1954), de John Meyer, un documental de largometraje patrocinado por la Shell de Australia, tenía como figura central al hombre que transportaba el correo por el camino de Birdsville, un recorrido de cuatrocientos cincuenta kilómetros a través de los arenosos desiertos de la Australia Central. La película nos ofrece fascinantes vistas de los pocos asentamientos precarios que se levantaban a lo largo de la ruta y nos muestran asimismo las ruinas de otros. Análogamente, la unidad cinematográfica Burmah-Shell de la India, dirigida por James Beveridge de Canadá, escrutó aspectos de la vida india en *Una aldea de Travancore* (1957) de Fali Bilimoria y en *Danzas marciales de Malabar* (1957), filme brillantemente realizado por el fugitivo de la UFA Paul Zils. Dentro de la misma tradición, la unidad cinematográfica de Shell correspondiente al Asia Sudoriental produjo un notable estudio de Hong Kong en *La gente de las barcas* (*The Boat People*, 1961).

Las películas científicas de gran artesanía llegaron a ser una especialidad. El interés de la Shell por los insecticidas estaba reflejado en películas tales como *Atomización* (1949) que implicaba una cinematografía de una velocidad de 3.000 cuadros por segundo y una espectacular película sobre la guerra entre el hombre y el insecto, *El mundo rival* (en holandés *Onze Grootste Vijand* o *Nuestro máximo enemigo*, 1955), realizada por Bert Haanstra de los Países Bajos y rodada en Egipto, Irak, Kenya, Sudán, Tanganika, Uganda. Los primeros planos de insectos ofrecen una grotesca galería de retratos. La película ofrece también una peligrosa incursión de un avión que pasa a través de una nube de saltamontes en la que vemos incontables langostas aplastadas contra el parabrisas del avión. Como en muchos documentales, el sonido para esta secuencia—imposible de registrar en el momento a causa del rugido del motor de la nave— fue sintetizado posteriormente. Se lo logró haciendo caer guisantes en una placa de material plástico puesta sobre las cuerdas de un gran piano y se consideró que el efecto era en alto grado auténtico.

Las unidades cinematográficas de Shell conquistaron amplia reputación. Su propósito, como lo explicó el espíritu guía de la empresa, Arthur Elton, era presentar a la Shell como una compañía con "un vivo sentido de la responsabilidad internacional y como líder en el campo de la ciencia y la tecnología".

En los años de posguerra se registró una gran expansión de las compañías que patrocinaban películas, especialmente compañías multinacionales que crecían tanto por su número como por sus dimensiones. Mejorar la "imagen" de la compañía era el objetivo más frecuentemente citado, pero por cierto otros motivos tenían también su parte.

La película patrocinada más célebre de esa época fue indudablemente *Louisiana Story* (1948), financiada por la Standard Oil de Nueva Jersey. Como esta fue la última película hecha por Robert Flaherty, y como era un ejemplo inusitado del patrocinio industrial, merece que se la considere brevemente.[12]

En enero de 1946, al cabo de varias discusiones preliminares, Flaherty recibió de la Standard Oil un cheque por 175.000 dólares para rodar una película que tuviera alguna relación con la explotación petrolera. Entregas posteriores hicieron que el total de la suma llegara a 258.000 dólares. Los términos del contrato sorprendieron a muchos. Flaherty tenía carta blanca y se quedaba con el derecho de propiedad de la película, incluyendo todos los derechos de distribución. La Standard Oil ni siquiera pidió que se la identificara como patrocinadora.

Acompañado por Frances Flaherty, Robert se puso en marcha para observar las operaciones relativas al petróleo y vio llanuras llenas de torres de perforación, poblaciones de rápida expansión, pueblos fantasmas. Luego el grupo llegó a Luisiana, zona de bellas ensenadas, donde estaban en marcha las operaciones petroleras. Un día los Flaherty se detuvieron al borde de una charca para almorzar y vieron cómo se confundía un armazón petrolero con las hierbas del pantano, una visión extraordinaria.

La región era un paraíso no muy densamente poblado por los cajun, descendientes de inmigrantes de la Acadia canadiense. Flaherty quedó cautivado por esa gente que se aferraba a sus antiguas costumbres y creencias y cautivado también por el ambiente exuberante, lozano y misterioso en que vivía. Se dio cuenta de que allí había encontrado el marco adecuado y escribió a la Standard Oil para describir el comienzo de la película tal como él la imaginaba: "Estamos hechizados por el misterio de esta tierra virgen". Y esa tierra se vería a través de los ojos de un muchacho cajún.

A Frances Flaherty le parecía que Flaherty tornaba a vivir su propia niñez en compañía de su padre, cuando ambos exploraban los desiertos canadienses.

En cada una de sus películas documentales —*Nanook, el esquimal, Moana* y *El hombre de Aran*—, Flaherty había mostrado un estilo de vida condenado a morir por la intrusión del mundo industrial. En cada caso había mantenido fuera del filme al enemigo, al intruso. Pero esta vez la fuerza intrusa iba a formar parte de la película: era la patrocinadora de la empresa.

Frente a esta fuerza, Flaherty experimentaba sentimientos ambivalentes. Si esa fuerza era el enemigo, el enemigo era también él mismo y también lo eran su padre y su patrocinador. La estructura de *Louisiana Story* llegó a ser una estrategia para resolver este conflicto. En la película se ve cómo un trabajo de exploración de petróleo produce una explosión que lanza por los aires fantásticos chorros de fango y petróleo. Pero los operarios —amables, modestos y magníficos en la acción— superan la crisis. Dan término a su tarea y luego se marchan para dejar el paraíso tal como lo encontraron. A todo esto, la gente de la unidad cinematográfica y el muchacho cajún se habían hecho muy amigos.*

De manera que Flaherty impuso en el documental cierto material referido a su propia experiencia y a sus propios conflictos. El efecto general era realmente mágico. La fotografía de Flaherty y de su joven asistente Richard Leacok, el trabajo de montaje de Helen van Dongen y la música de Virgil Thompson, rica en aires cajún, se combinaron para hacer de *Louisiana Story* una película de duradera fascinación.

Su valor de promoción para la Standard Oil no era tan engañoso como algunos pensaron. La imagen de la compañía no entraba en juego; el patrocinio anónimo poco podía afectarla. Era otro el problema que debía afrontar la compañía: la resistencia de los naturales de un lugar a las explotaciones petroleras, a la invasión de tierras vírgenes. La Standard Oil podía esperar que Flaherty hiciera precisamente el tipo de película que había hecho siempre, tipo del cual *Louisiana Story* llegó a ser otro ejemplo: una expresión del amor de Flaherty por las tierras vírgenes inexploradas y por la vida de éstas. Concentrándose en este aspecto y minimizando la cuestión del petróleo, la película contenía este mensaje: no temáis, las tierras vírgenes están a salvo. Estas tranquilizadoras palabras se convirtieron durante los años siguientes —a pesar de los derrames de petróleo producidos en charcas, ríos y mares, o quizás, precisamente a causa de esos derrames— en el tema reiterado de numerosas películas y espacios de televisión patrocinados por empresas petroleras. Ejemplificaban una tendencia política de películas patrocinadas por empresas comerciales.

---

* La explosión no se filmó en el marco descrito en el filme sino que se produjo a unos noventa kilómetros de distancia. Los autores de la película decidieron utilizar la escena como el punto culminante de su trabajo.

El nombre de Flaherty daba fuerza al mensaje. Mencionar el nombre de la compañía podría haber sido contraproducente. De manera que el patrocinio anónimo no respondía a una mera generosidad.

Durante la primera década posterior a la Segunda Guerra Mundial la producción de películas patrocinadas por empresas —principalmente cortometrajes— se elevó en los Estados Unidos a unos 4.000 filmes por año. Algunos de ellos estaban destinados al uso mismo de la compañía y eran películas de adiestramiento o registros de investigaciones en marcha. Muchos otros fueron a parar a salas de exhibición, escuelas, clubes, iglesias, para ejercer influencia en el clima de las ideas. Ofrecidas gratuitamente a estas organizaciones, las películas eran impulsadas en esa vía por un mecanismo comercial que fue cobrando creciente importancia. El distribuidor que arreglaba el pedido "gratuito" recibía un pago del patrocinador, generalmente de 7 a 15 dólares por pedido de una sala de exhibición, de 2,50 a 3,50 dólares por cada pedido de escuela, club o iglesia. La suma de tales remuneraciones —por modestas que parecieran en sí mismas— se convertían en un pingüe negocio, cuyo mecanismo fue difundiéndose por Europa y partes de Asia. En este negocio entraban en juego sumas sustanciales. Muchos patrocinadores, habiendo gastado cincuenta mil dólares en la producción de un cortometraje, invertían unos trescientos mil dólares más destinados a su distribución en un período de varios años. Mientras los principales estudios cinematográficos estaban reduciendo la producción de cortometrajes y noticiarios, las películas distribuidas mediante estos arreglos de subsidios comerciales llenaban rápidamente el vacío. A mediados de la década de 1950 dichas películas eran la principal fuente de cortometrajes en las salas norteamericanas y estaban circulando también en muchas otras salas del exterior. Vivaces y animadas, esas películas promovían en general un estilo de vida más pleno, mediante viajes, deportes, modas, artículos de belleza; sus patrocinadores, no siempre identificados, eran líneas aéreas, fábricas de automóviles, compañías petroleras, compañías madereras, fábricas textiles, comerciantes de bebidas. En 1956 un folleto de Modern Talking Picture Service, especialistas en la distribución de artículos subsidiados comercialmente, informaba que sus películas estaban siendo usadas por más de 19.000 salas y *drive-ins*, por 53.000 escuelas y colegios, por 36.000 iglesias y 26.000 clubes y grupos juveniles. Algunas películas —como por ejemplo *Cosecha verde*, patrocinada por Weyerhaeuser— tuvieron alrededor de 80.000 pedidos. En este terreno se desarrollaban curiosas asociaciones. El bourbon Old Crow se especializó en patrocinar películas sobre esquí. El espectador no advertía el nombre de la empresa, pero veía brillantes partidas de esquí en encantadores paisajes que culminaban en alegres reuniones sociales en las que gente joven y hermosa bebía bourbon. De esta manera los fabricantes de bourbon se convirtieron en apóstoles de una salud radiante, así como las compañías petroleras y madereras eran apóstoles de las desiertas tierras vírgenes.[13]

En la televisión norteamericana la adquisición y venta de espacios de emisión se había convertido en el mecanismo que lo controlaba todo, pero las películas subsidiadas comercialmente se utilizaban para llenar los espacios que no se habían vendido. Según Modern Talking Picture Service, en 1956 el 99% de las estaciones televisivas de los Estados Unidos ocupaban de tres a cuatro horas semanales con este tipo de películas.

Las películas patrocinadas por entidades no lucrativas —distribuidas mediante venta o alquiler de copias— rara vez alcanzaban una distribución comparable; el material subsidiado comercialmente estaba saturando con rapidez todos los canales de comunicación.

Todas estas circunstancias reflejaban cambios en el papel que cumplían las compañías comerciales e industriales en la

BIBLIOTECA DEL INSTITUTO NACIONAL DE
CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

sociedad, cambios que estaban haciendo obsoletas teorías económicas largamente sustentadas. En lugar de producir para satisfacer la demanda, las grandes compañías manipulaban la demanda para que ésta absorbiera la producción. La producción era algo autónomo; todo lo demás debía ajustarse a sus necesidades. Proteger la producción exigía que se controlaran o se neutralizaran los medios de comunicación y los organismos encargados de supervisarlos. También exigía controlar las fuentes de abastecimiento. En los años de posguerra, a medida que las compañías multinacionales —en buena parte controladas por norteamericanos— se expandían por el exterior a un ritmo sin precedentes, la exigencia de controlar mercados, recursos y medios de comunicación creció junto con ellas.[14]

Los comienzos de la guerra fría estuvieron relacionados con este fenómeno. Comenzando poco después de la Segunda Guerra Mundial, este enfrentamiento entre potencias capitalistas y potencias socialistas implicaba luchas por conquistar mercados y recursos, aunque el enfrentamiento se proclamaba en términos ideológicos. En ambas partes esto determinó una profundización y endurecimiento de los controles sobre los grandes medios de comunicación, lo cual tuvo un drástico impacto en el contenido y en el estilo del documental.

En los países socialistas los controles no eran nuevos. En general la Unión Soviética los había considerado esenciales para reencauzar impulsos sociales hacia nuevas metas, de modo que toda intrusión contraria se estimaba hostil al socialismo. Así, el proceso de endurecimiento vino a ser una cuestión de grado.

En los Estados Unidos, donde la tradición sancionaba una libertad de expresión mucho más amplia, la tendencia al autoritarismo engendró enconadas situaciones de trastorno. Una de ellas se dio en la Cámara de Representantes de los Estados Unidos en 1947, cuando una comisión de "actividades antinorteamericanas" que prometía dramáticas revelaciones, lanzó una acusación de "comunismo" a la industria cinematográfica. Hubo muchas diatribas, pero virtualmente ninguna revelación. Sin embargo, una serie de prominentes autores de la pantalla fue a parar a la cárcel por negarse, a causa de principios constitucionales, a prestar testimonio sobre creencias políticas o sobre asociaciones políticas. Varios dirigentes de la industria aprobaron primero la posición de aquellos, pero luego consideraron prudente hacer filmes "anticomunistas" y elaborar listas negras de los artistas que no cooperaban.[15]

Otro revuelo se produjo a principios de 1950 en el senado de los Estados Unidos y su centro fue el senador Joseph R. McCarthy. Su ataque estaba enderezado a otro sector del mundo de los medios de comunicación y difusión: restos de la Oficina de Información de Guerra que se habían incorporado al Departamento de Estado y continuaban produciendo películas y emitiendo por radio para públicos del exterior. Al acusar a dichos medios de que estaban plagados de "comunistas y espías", McCarthy desencadenó otra oleada de investigaciones y purgas relacionadas con la "lealtad".[16]

Al mismo tiempo un grupo de ex agentes del FBI que se llamaban a sí mismos Consultores Comerciales Norteamericanos, comenzó a advertir a directores ejecutivos de medios de difusión y a empresas patrocinadoras sobre los infiltrados "comunistas" en la televisión y la radio. En junio de 1950 entregaron a la industria un libro de doscientas cinco páginas titulado *Canales rojos* en el que figuraban 151 prominentes escritores, directores cinematográficos y otras figuras supuestamente subversivas. Esto determinó otra purga y un rápido crecimiento de las listas negras. Muchos artistas se quedaron sin empleo y tuvieron que emigrar o buscar otras ocupaciones.[17]

En todas esas purgas y listas se usaban de manera profusa los términos de *comunistas, subversivos, compañeros de ruta, rojos, incautos, indeseables*. Esencialmente se los colocaba en las listas negras por haber respaldado alguna causa: la causa de la lealtad al gobierno español, la causa de la igualdad racial, la causa de la amistad americano-soviética, el reconocimiento de la China Comunista. El tener alguna relación con una larga lista de organizaciones —asistir a un mitin era suficiente— se consideraba "culpable". La lista incluía a la Liga de Cinematografía y Fotografía, a Frontier Films, a *Hollywood Quarterly* y a *New Theatre*.

De manera que la purga, que llegó a conocerse como macartismo, recayó en muchos cuyo trabajo había sido prominentemente usado durante la guerra por el Departamento de Guerra, por el Departamento de Estado y por la Oficina de Información de Guerra. Las filmaciones que hicieron esos hombres pertenecían en parte a la muy honrada serie de películas *Por qué luchamos*. La tregua del tiempo de guerra entre fuerzas izquierdistas y derechistas estaba terminando de manera explosiva y coincidía con la ruptura de la alianza sellada en la época de la guerra. Los años de formación de la televisión norteamericana coincidieron con esos años de purga e incuestionablemente estuvieron formados por ellos.

El carácter general de la purga hace tanto más notable la realización de una serie de documentales, *Véalo ahora* (*See It Now*). Iniciada en 1951 por Edward R. Murrow y Fred Friendly en la red de televisión CBS, la serie estaba patrocinada por Alcoa. La compañía sentía que su imagen había sido lesionada por una causa antimonopólica y esta le pareció una buena razón para confiar su primera aventura televisiva a Edward R. Murrow. La palabra serena y elocuente de éste que transmitía durante la guerra desde Inglaterra, le había conquistado un público muy devoto y lo había convertido en un símbolo de integridad.[18]

La estatura que había alcanzado Murrow durante la guerra le había conquistado también una posición especial en la CBS. Murrow era el presidente de una red y miembro de su junta de directores. Su posición le daba plena autonomía tocante a *Véalo ahora*, independientemente de los programas que pudiera tener la organización. También lo hacía inmune a las interferencias de patrocinadores en un momento en que la mayor parte de éstos ejercía un rígido control sobre las series que financiaban.

Aunque disponía de esta libertad, Murrow no agitó las aguas políticas durante los primeros dos años de *Véalo ahora*. El y su joven asociado, Fred Friendly, eran nuevos en el campo de la televisión, así como lo eran en el campo del cinematógrafo. Ambos estaban seducidos por las maravillas del nuevo medio de difusión y ensayaron varios experimentos técnicos. Durante casi dos años, *Véalo ahora* no hizo comentario alguno sobre las purgas o las listas negras. Varios admiradores temían que Murrow hubiera quedado anulado por el macartismo. Pero Murrow estaba más fastidiado de lo que parecía.

A fines de 1953 *Véalo ahora* lanzó una serie de documentales sobre el macartismo y su influencia. Murrow se encargó de la narración de todos ellos y el comentario estaba ilustrado por tomas de actualidad. El primer documental, *La causa contra Milo Radulovich, A0589839* (1953), se refería al despido de un teniente de la fuerza aérea por razones de seguridad; el despido se basaba principalmente en acusaciones anónimas según las cuales la hermana y el padre del teniente leían literatura peligrosa. El segundo documental, *Controversia en Indianápolis* (1953) documentaba los esfuerzos de un grupo defensor de las libertades civiles para celebrar un mitin en Indianápolis y los esfuerzos por impedirlo que hicieron los que a sí mismos se llamaban patriotas. Un tercer documental, *Informe sobre el senador McCarthy* (*Report on Senator McCarthy*, 1954) era una compilación de filmaciones de McCarthy, una especie de antología de todas sus acusaciones. El carácter violento, contradictorio y feroz de esos cargos y las repetidas promesas —nunca cumplidas— de "documentación" daban a la compilación el carácter de una potente arma contra McCarthy. Murrow agregó tan sólo breves comentarios propios.

> MURROW: ... Las acciones del joven senador por Wisconsin han causado alarma y descontento entre nuestros aliados del exterior y han dado considerable contentamiento a nuestros enemigos. ¿Quién tiene la culpa de esto? En realidad no es suya. El no creó esta situación de temor; tan sólo la explotó y lo hizo con bastante éxito. Casio tenía razón: "La imperfección, querido Bruto, no está en nuestros astros, sino que está en nosotros mismos..."
>
> Buenas noches y buena suerte.

Aquella emisión enfureció al senador que pidió a la CBS un espacio para replicar, una demanda bastante torpe puesto que él podría haber respondido desde su banca. La CBS accedió a la solicitud.

En los estudios de Fox Movietone, el senador McCarthy hizo filmar una acre réplica, pero no logró contener sus impulsos. Lo cierto es que fue objeto de una investigación y finalmente el senado lo censuró con una votación decisiva. A partir de entonces la influencia de McCarthy decayó y él murió repentinamente en 1957.

Muchos supusieron que el eclipse de McCarthy representaba el fin del macartismo, pero no ocurrió nada de eso. Las listas negras continuaron vigentes. El efecto que tuvo esa situación en el propio Murrow fue irónico. Murrow había desempeñado un importante papel al enfrentar a McCarthy. También había contribuido a hacer de la televisión un medio indispensable de difusión, tanto para el espectador como para el patrocinador. Nuevos patrocinadores aparecieron en cantidad, pero como deseaban evitar controversias elegían vehículos más seguros que el de *Véalo ahora*. Elegían principalmente programas cómicos o de aventuras. En 1958 estaban programadas para las emisiones de la noche treinta y siete series de westerns que dominaban todas las redes. Otras treinta series comprendían programas de crímenes y espionaje. Reflejando la época de la purga, algunas de esas series adoptaban una posición patriótica y reclamaban que los casos se basaran en registros del Federal Bureau of Investigation, de la Central Intelligence Agency o en registros de la policía. En medio de este alud, pronto ya no hubo espacio para *Véalo ahora*. Por un tiempo la serie se emitió de manera intermitente, luego se redujo a presentarse los domingos por la noche, y por último cesó de transmitirse en 1958. Alcoa continuó patrocinando la serie hasta 1955 soportando las fuertes presiones de los partidarios de McCarthy. Luego también esa compañía buscó vehículos de comunicación más seguros.

El macartismo triunfaba, sin McCarthy. Esto era cierto también en el caso del servicio internacional de cine y televisión del Departamento de Estado que en 1953 incorporó una nueva Agencia de Información de los Estados Unidos. En realidad la purga exigida por McCarthy había sido puesta en práctica por el secretario de Estado John Foster Dulles. Esa posición representaba un importante cambio en la política norteamericana.[19]

En los primeros años de posguerra, un cisma había dividido aquel servicio de cinematografía y televisión. Su anunciado propósito para el tiempo de paz —librar la "guerra de ideas"— difícilmente constituía una pauta clara. ¿Por qué luchar? ¿Contra qué luchar? ¿Qué era luchar? Algunos miembros del servicio consideraban a los Estados Unidos como el campeón natural de aquellos pueblos que aspiraban a independizarse del gobierno colonial. A muchos personajes de Washington les parecía que la inspiración de esos pueblos, derivada de la experiencia norteamericana, afianzaba el prestigio norteamericano y pensaban que había que hacer resaltar esa relación en las transmisiones y películas de los Estados Unidos destinadas al exterior.

Pero otros preferían ver en los Estados Unidos el campeón de la empresa privada en una cruzada mundial contra el comunismo, aun cuando ello significara mantener amistad con dictaduras militares. A esos hombres les interesaba más la estabilidad y el comercio que los movimientos de independencia. Muchos dirigentes de la industria compartían esta opinión. El alto nivel de producción del tiempo de la guerra podía mantenerse y hasta aumentarse, si se lo basaba en los mercados mundiales. Ese era el imperativo que debía apoyarse y que terminó por imponerse. Tranquilizadas por una vasta cadena de bases militares norteamericanas y por la disposición de la administración de Eisenhower de proteger las inversiones de ultramar —mediante intervenciones de la CIA en caso necesario—, las grandes compañías se expandieron mundialmente. Para ellas, fenómenos tales como la China comunista y la simpatía por los movimientos de independencia registrados en Indonesia e Indochina presagiaban posibles desastres; el apoyo norteamericano a tales movimientos se consideraba sin más ni más "comunista". La purga practicada en los medios de difusión, tanto del país como del exterior, reflejaba este punto de vista.

De manera que la televisión norteamericana, tal como evolucionó a fines de la década de 1950, era en buena parte un producto de la guerra fría y de las listas negras. La división de opiniones acerca de China desempeñaba un papel especialmente decisivo. Aunque en general no se sabía en aquel momento, *Canales rojos* y la organización que estaba detrás de ellos, Consultores Comerciales Norteamericanos, estaban financiados por el importador Alfred Kohlberg, un dirigente del "*lobby* China" dedicado a impedir el reconocimiento de la República Popular de China; Kohlberg era también un importante partidario del senador Joseph R. McCarthy.[20]

El modelo de televisión formado por obra de semejantes presiones se estaba difundiendo mientras tanto a otros países. En ellos las mismas series norteamericanas de western, crimen y espionaje aparecían en numerosas lenguas, vigiladas por ramas de las mismas agencias publicitarias y a menudo patrocinadas por ramas o filiales de las mismas compañías.

Con este modelo, los documentales continuaron haciendo su parte, tanto en el interior del país como en el extranjero. Pero generalmente se trataba de documentales "domesticados" cuyo contenido y estilo reflejaban la evolución. En el exterior se daban ofrecimientos gratuitos de la Agencia de Información de los Estados Unidos que a su vez comprendían documentales subsidiados comercialmente en una serie titulada *Desfile de la industria*, serie organizada con la cooperación de la Asociación Nacional de Fabricantes. En la televisión de los Estados Unidos, la independencia de que gozara Edward R. Murrow era cosa del pasado. A partir de 1959 el control de los documentales se concentró firmemente en departamentos de noticias. Las medidas proclamadas aquel año prohibían las obras de los productores del exterior si su contenido era capaz de influir en la opinión pública. Por su estructura, los documentales respondían a las autoridades de control. La narración estaba a cargo de un periodista y siendo omnisciente por su tono constituía el factor de cohesión. La narración proclamaba objetividad. Mencionaba los disentimientos, pero regularmente los invalidaba con refutaciones oficiales. A través de laberintos de controversias, los periodistas andaban por una senda segura llamada verdad. La frase "por otro lado... por otro lado... por otro lado..." se convirtió en un estribillo documental. Rigurosamente vigilados por altos ejecutivos, los documentales se hicieron institucionales y despersonalizados. Cuando trataban desórdenes lejanos —Cuba, Congo, Indonesia, Indochina— tendían a fundarse fuertemente en declaraciones oficiales. Los que encargaban transmisiones con miras a servir "el interés público" consideraban obligado el documental, pero no estaban contentos con él. Los documentales representaban una gran inversión que a menudo se perdía. Por razones de seguridad financiera, se hacía que la mayor parte de los documentales fueran apropiados como telones de fondo para avisos publicitarios, pero los temas elegidos para ese fin —es decir, no aptos para excitar crisis de relaciones públicas— tendían a hacer perder público. Temas tales como *Irlanda: lágrimas y sonrisas* (*Ireland: the Tear and the Smile*, 1961) y *Rescate de un incendio* (*Fire Rescue*, 1962) ejemplificaban la tendencia a jugar sobre seguro. Ocasionalmente un tema periférico producía algún informe y alguna investigación audaz, como *Biography of a Bookie Joint* (*Biografía de un tugurio*, 1961), hecha con cámaras ocultas por el documentalista de la CBS Jay McMullen. Pero casi todo tratamiento vigoroso de un tema parecía generar protestas y crisis en los directores ejecutivos. Un revelador documental de CBS sobre fuerza laboral migratoria producido por David Lowe, *Cosecha de vergüenza* (*Harvest of Shame*, 1960), ocasionó tormentas en el congreso e hizo que el gobierno se esforzara por impedir su exhibición en el exterior, esfuerzos en los que hubo de participar hasta Edward R. Murrow que había sido el narrador del filme poco antes de abandonar la CBS.* Factores internacionales entraron en juego de manera más contundente en el caso de la producción de la NBC *Angola: camino a una guerra* (*Angola: Journey to a War*, 1961), para cuya realización el documentalista Robert Young tuvo que viajar desde el Congo a través de cuatrocientos cincuenta kilómetros de jungla para registrar los esfuerzos de los portugueses por sofocar el levantamiento africano. Aquel era un proyecto fílmico aventurado, pero la NBC eliminó las pruebas de que los portugueses usaban bombas napalm hechas por los norteamericanos; el productor ejecutivo, Irving Gitlin, le dijo a Young que ese material no debía incluirse en la película porque los rusos podían "usarlo contra nosotros". Momentos de esta clase hacían que un documentalista se preguntara acerca de su papel: ¿era un cronista de historia contemporánea o era un promotor?[21]

---

* En 1961 el presidente Kennedy nombró a Murrow presidente de la Agencia de Información de los Estados Unidos. Durante un tiempo la

En 1961 el presidente Eisenhower, en la declaración final de su mandato advertía contra la creciente importancia del "complejo industrial militar". La frase, suministrada por un redactor de discursos, parecía extraña en boca de un líder que había presidido ese crecimiento. Pero su desmesurado desarrollo aparentemente inquietaba a Eisenhower.

Durante la guerra fría y por ambas partes, los programas de televisión mostraban el sello del complejo industrial militar. La televisión tendía a producir un efecto de polarización en el mundo; se urgía a las naciones y a los pueblos a "ponerse de pie para ser tenidos en cuenta". En medio de tantas presiones, los documentalistas estaban cada vez más inquietos.

A partir de fines de la década de 1950 la historia del documental registró el nacimiento de varios géneros de disentimiento. Los documentalistas, impulsados por consideraciones ideológicas y por el disgusto que les provocaba el estilo "lavado de cerebro" del documental, hallaron oportunidades en los nuevos avances técnicos. En la década de 1960 éstos adquirieron creciente importancia.

Los disidentes se manifestaron en muchos países. En las redes norteamericanas continuaban siendo una fuerza intranquila incitada todavía por la tradición de Murrow y a menudo estaban en conflicto con los gerentes de empresas y encargados de ventas. El disentimiento también continuó manifestándose en la Agencia de Información de los Estados Unidos. Y asimismo creó en muchos países huestes de nuevos realizadores que

---

presencia pareció revitalizar a ese organismo, pero el hombre pronto cayó enfermo, afectado de cáncer de pulmón y murió en 1965.

buscaban expresarse mediante varios conductos. Para muchos de ellos, la sensación de que sus culturas propias estaban siendo avasalladas por el poder de los patrocinadores fue un factor determinante. A través de la urdimbre de las comunicaciones establecidas, varios hilos se hacían visibles.

Notas

1. Sobre la génesis del "neorrealismo", véase Leprohon, *Le cinéma italien*, págs. 85-124, y Zavattini, *Secuences from a Cinematic Life*.

2. Entrevista a Arne Sucksdorff, véase Cowie, *Swedish cinema*, págs. 82-89.

3. Entrevista a Henri Storck.

4. Entrevista a Bert Haanstra.

5. Leyda, *Films Beget Films*, es la obra clásica sobre películas de compilación y trata el uso de su aspecto cómico, págs. 36-37.

6. Véase Barnouw y Krishnaswamy, *Indien film*, pág. 117-118, donde se encontrará una lista de secuencias de noticiarios de la década de 1930 que tratan de Gandhi y que fueron prohibidas por los británicos.

7. Barnouw, "How a University's Film Branch Releasead Long-Secret A-Bomb Pic," *Variety*, 5 de enero de 1972.

8. Entrevista a Colin Low.

9. Véase Myerson (comp.), *Memories of Underdevelopment*.

10. Entrevista a Jean Rouch; de Brigard, *Anthropological Cinema*; Haudiquet, *Paul Fejos*.

11. *The Shell Film Unit 1933-1954*. Véanse también los catálogos fílmicos de Shell.

12. Basado en *The Flaherty Papers*, Columbia University y comentarios de Frances Flaherty y Richard Leacock sobre la banda sonora del *Louisina Story Study Film*, Museo de Arte Moderno de Nueva York.

13. *The Opportunity for Sponsored Films*, págs. 1-22.

14. Véase Galbraith, *Economics and the Public Purpose*, sobre un análisis detallado de ese desarrollo. Véase Schiller, *The Mind Managers*, sobre su impacto en los medios de comunicación.

15. Cogley, *Report on Blacklisting, I: movies*.

16. Rovere, *Senator Joe McCarthy*. Sobre su impacto en el Departamento de Estado, véase Barnouw, *The Image Empire*, págs. 8-13.

17. Barnouw, *The Golden Web*, págs. 253-83 y *The Image Empire*, págs. 38-40.

18. Véase Friendly, *Due to Circumstances Beyond Our Control...*, págs. 3-98, sobre el apogeo y la caída de *Véalo ahora*.

19. Barnouw, *The Image Empire*, págs. 85-117.

20. Miller, *The Judges and the Judged*, págs. 78-81. *The Reporter*, 29 de abril de 1952.

21. Entrevista a Robert Young. Se encontrarán detalles sobre *Cosecha de vergüenza* en Friendly, *Due to Circumstances Beyond Our Control...*, págs. 120-123.

5

Foco definido

crescendo poco a poco

El documental, observador

En 1956 se hablaba en Londres de "Cine Libre" (Free Cinema). Ese era el nombre de las exhibiciones organizadas en el National Film Theatre por Karel Reisz, Lindsay Anderson y otros; eran críticos y autores cinematográficos empeñados en impulsar el cine por nuevos senderos. Ese nombre sonaba como un manifiesto.

En realidad era un rótulo apropiado para designar un *pot pourri* de manifestaciones que hasta incluían películas sobre relaciones públicas, como la conmovedora *Los niños del jueves* (*Thursday's Children*, 1954), hecha por Lindsay Anderson y Guy Brenton para una escuela de niños sordos, y *Todos los días excepto Navidad* (*Every Day Except Christmas*, 1957), de Anderson y hecha con los auspicios de la compañía Ford. Pero las películas que causaron sensación —se trataba de películas británicas y también de otras procedentes del exterior— eran documentales de un género muy diferente, aunque todas presentaban ciertos rasgos comunes.[1]

Uno de esos rasgos era la posición de los realizadores. Estos eran "observadores" que se negaban a cumplir el papel de promotores. Nuevos equipos ligeros hacían posible una observación más directa que era nueva en el documental; los equipos tenían que ver tanto con el sonido como con la imagen. Y los autores cinematográficos estaban empeñados tanto en escuchar sonidos como en observar imágenes. Era como si la cinta magnetofónica les hubiera abierto un nuevo mundo, y ellos estaban fascinados por sus sonidos, el habla y los ritmos orales. A menudo penetraban en lugares que la sociedad se inclinaba a ignorar o a mantener ocultos. Como las conclusiones quedaban libradas a los espectadores, las películas eran ambiguas. Cuando parecían iconoclastas, ello se debía no a los comentarios impuestos, sino a que se trataba de nuevas imágenes, nuevos sonidos y nuevas yuxtaposiciones, de los que los espectadores —por lo menos algunos de ellos— podían llegar a perturbadoras inferencias. Esa ambigüedad entusiasmaba a algunos espectadores pero enfurecía a otros.

Las selecciones de esta clase, hechas por Free Cinema, incluían películas de los mismo organizadores tales como *¡Oh, tierra de sueños!* (*O Dreamland*, 1953) de Lindsay Anderson, una fantasmagoría de cultura popular vista a través de gente del pueblo y exhibiciones en un parque de diversiones, y *Mamá no lo permite* (*Momma Don't Allow*, 1956), de Karel Reisz y Tony Richardson, un limpio estudio sobre un club de jazz y sus miembros. Desde los Estados Unidos llegó la película de Lionel Rogosin *En la calle Bowery* (*On the Bowery*, 1956), en la que se seguían los altibajos de un alcohólico a través de los bares, posadas de mala muerte y albergues de Nueva York. De Polonia llegaron varias películas, entre ellas *Párrafo Cero (Paragraf Zero,* 1956), de Wlodzimierz Borowik sobre la vida de las prostitutas, y *Asilo de ancianas (Dom Starych Kobiet*, 1957) de Jan Lomnicki, una presentación de la vida de las mujeres que pasan sus últimos días en el aislamiento. De Francia llegó *La sangre de las bestias (Le sang des bêtes*, 1949), una minuciosa mirada puesta en un matadero de los tranquilos y nebulosos alrededores de París; el director de la película era Georges Franju, en general vinculado con películas de ficción, pero cuyos documentales eran especialmente admirados por el grupo de Free Cinema. También hizo *Hôtel des Invalides* (1952), una película sobre el hogar y el museo militar de veteranos de guerra en la que nos encontramos con los restos humanos de la guerra y luego seguimos a los niños de una escuela en una visita guiada por donde se exponen los armamentos. Los documentales de Franju, con sus perturbadoras notas metafóricas, parecían ostentar la precisa belleza de las pesadillas.[2]

Las funciones de Free Cinema alcanzaron sólo a tres temporadas. Luego sus directores comenzaron a hacer películas de ficción: Richardson con *The Entertainer* (1959) y *A Taste of Honey* (1961), Reisz con *Sábado por la noche y domingo por la mañana* (*Saturday Night and Sunday Morning*, 1960), Anderson con *This Sporting Life* (1963); todas estas películas reflejaban la influencia de las ideas de Free Cinema, pero otros realizadores continuaron cultivando en el documental el papel de observadores directos. En Inglaterra este género floreció especialmente en los documentales de la BBC-TV, hechos por Denis Mitchell.

Mitchell, un veterano en el trabajo radiotelefónico y en los registros en cintas, había llegado a tener un interés obsesivo por el habla popular y los valores contenidos e implícitos en ese lenguaje. Sus documentales, tanto para la radio como para la televisión, abundaban en memorables —a veces extraños— retratos de personas que generalmente representaban a grupos de clase baja. Mitchell parecía deleitarse en el turbio modo de pensar de esa gente, un modo que a veces implicaba movimientos zigzagueantes que iban más allá del guión de los autores. En la película *En la cárcel* (*In Prison*, 1957) sobre la vida en la prisión de Strangeways de Manchester, una presa nos dice:

> La mujer prisionera: Quiero decir, he conocido a mujeres que han salido de aquí y han conocido a hombres fuera de aquí y ahora son muy felices juntos y nunca han regresado. Yo misma conozco a un hombre —un caballero— que estaba aquí cumpliendo tres años. Y yo me fui a vivir con él y él era un buen hombre, sólo que era demasiado mujeriego.

En 1960 Mitchell llevó sus especiales talentos a Chicago donde, con la cooperación del Canal 7, produjo el documental de la BBC-TV *Chicago: primeras impresiones de una gran ciudad norteamericana*. Tratábase de otra "sinfonía de la ciudad" de una nueva clase y con acompañamiento de la palabra. Mitchel fue asistido por Studs Terkel, nativo de Chicago, que compartía el entusiasmo del director. La primera transmisión del filme en Inglaterra y en 1961 fue muy aclamada, pero los de Chicago que la vieron allí, manifestaron su furia por el hecho de que la película no pudiera darse en su propia ciudad durante seis años. Controlar "estas monstruosidades", dijo el alcalde Richard Daley de Chicago, fue siempre un problema. El alcalde no había visto la película, pero dijo: "Tal vez yo debería ir a ver a ese productor y darle un puñetazo en la nariz". Entre los críticos que la vieron en una función privada en Chicago, uno de ellos (del *American* de Chicago) dijo que era "deshonesta, deformada y repugnante", en tanto que otro (de *Tribune* de Chicago) dijo que a veces era "tierna, brutal, lírica, irónica e imaginativa... Es un documental muy impresionante... un documental extraordinariamente adulto y excitante". Un vocero del Canal 7 manifestó que "no había absolutamente ninguna posibilidad" de transmitir la película en Chicago.[3]

El hecho de que la fría postura de documentalista observador pudiera producir reacciones tan diferentes y enfáticas algo nos dice sobre el género mismo. Mitchell no era un folletinista, aunque estaba interesado en los problemas sociales. Pero no formulaba estos problemas como tales sino que trataba —según dijo Karel Reisz— "de expresar cómo lo sentía el pueblo". Reisz continuaba diciendo:

> Si al hacer esto Mitchell presenta personajes "atípicos", lo hace porque trata de identificar a aquellos que son más vulnerables a las presiones sociales que está describiendo. El extranjero o extraño que más teme a la comunidad mayoritaria puede suministrar visiones de las operaciones de esa comunidad mayoritaria más penetrantes y profundas que quienes están seguramente inmersos en ella.[4]

Con el nuevo acento puesto en el lenguaje —personas que hablaban— los documentalistas se estaban moviendo hacia un terreno que habían descuidado durante mucho tiempo y que se manifestaba con efectos sorprendentes y hasta revolucionarios. Desde que apareciera el cine sonoro —en las décadas de 1930 y 1940— rara vez los documentalistas habían filmado a personas que hablaban, salvo en breves escenas estáticas. El sonido sincrónico suponía equipos demasiado engorrosos para emplearlos en la captación de encuentros espontáneos e impredecibles que podían exigir movimiento. De manera que con la cámara captaban a personas que hacían algo, algo diferente de hablar. El habla en la banda sonora generalmente era un suplemento realizado con posterioridad.

La gente que no hablaba se asemejaba a títeres manipulados en el proceso de montaje. Sus silenciosos gestos y miradas siempre tenían varias significaciones potenciales que el contexto o la banda sonora podían modular. Pero personas que hablaban con su propia voz y de manera espontánea ya no eran muñecos ni títeres, como lo estaban demostrando los experimentos. En cierto sentido, esos personajes comenzaron a controlar su acción independientemente de los directores. Y el público reaccionaba ante esos personajes.

Entre los documentalistas norteamericanos, el manejo fácil del equipo de 16 mm desplazó rápidamente al de 35 mm en la década de 1950. El trípode, considerado antes esencial, ya no se usaba. Sin embargo, la movilidad estaba impedida por varios problemas que aún había que resolver. Para obtener una calidad máxima y una flexibilidad de montaje, los documentalistas preferían registrar separadamente la imagen y el sonido.* Para mantener la sincronización, la cámara y la cinta magnetofónica debían estar conectadas con un cable. Esto significaba que un equipo de toma con sonido sincrónico era, en el mejor de los casos, una desmañada criatura de cuatro patas. Para alcanzar una capacidad de maniobra plena, era menester abolir el cable; se necesitaba otro sistema de sincronización.

Además, el sistema que obligaba a las personas a hablar cerca de los micrófonos, que estaban conectados por un cable al equipo de registro sonoro (que a su vez estaba conectado con la cámara), tenía que eliminarse.

A fines de la década de 1950, grupos de varios lugares se esforzaban por alcanzar estas metas. Uno de esos grupos fue formado en 1958 en Time, Inc., Nueva York por Robert Drew. Este persuadió a dicha organización para que financiara experimentos que podrían llevar la tradicional fotografía informal de la revista *Life* al cine con tomas móviles y sincronizadas con el sonido. Quien encendiera su entusiasmo era un camarógrafo cuya obra había admirado largamente y que llegó a ser un líder en los experimentos, Richard Leacock.[5]

"Ricky" Leacock nació en 1921 en las Islas Canarias y allí pasó una niñez libre de cuidados en la plantación de plátanos de su padre hasta que lo enviaron a Inglaterra para cursar la escuela. La disciplina de la escuela era inflexible, pero los domingos sus autoridades programaban espectáculos edificantes; un domingo se exhibió la película rusa *Turksib*. Para Leacock ésta fue una experiencia capital. Se compró una cámara y comenzó sus experimentos. Durante unas vacaciones de verano pasadas en su hogar y teniendo trece años, hizo un documental semejante a *Turksib* sobre el cultivo de los plátanos, *Plátanos de las Islas Canarias* (*Canary Island Bananas*,

---

* Otro procedimiento que era corriente en el trabajo de los noticiarios consistía en el empleo de cámaras "de un sistema único" que registraban la imagen y el sonido en una cinta. Algunos documentalistas usaron este procedimiento, pero principalmente como un suplemento.

1935). En el otoño su película le valió una nueva posición en la escuela, en la que había dos hijas de Robert Flaherty, de suerte que cuando el gran hombre llegó para visitarlas, el joven Leacock fue convocado al despacho del director donde se lo presentó como un gran camarógrafo; Flaherty lo llevó en un auto de alquiler a una excursión. Flaherty no sabía exactamente cómo tratar al prodigio. "Probablemente no sabía si ofrecerme un chocolate o un trago de scotch". Pero antes de despedirse Flaherty le dijo que algún día debían hacer juntos una película. Pasaron los años y después de la Segunda Guerra Mundial —Leacock se había desempeñado mientras tanto como fotógrafo de guerra del Cuerpo de Señales de los Estados Unidos en la India, en Ceilán, en Birmania y en China— Leacock hizo una visita a Flaherty en Nueva York. Flaherty se mostró encantado. "Voy a ir a Luisiana para hacer una película y me gustaría que usted viniera conmigo." De esta manera Leacock se convirtió en camarógrafo de *Louisiana Story* y aprendió algo que nunca olvidó. Un día el equipo se disponía a filmar una secuencia en la que el muchacho cajún y su animal favorito, un mapache, debía trepar a un árbol. Pero en el camino Flaherty vio una enorme y hermosa telaraña y allí se quedaron todo el día filmándola. En el mundo cinematográfico se consideraba semejante conducta muy poco disciplinada, pero Leacock llegó a considerarla como "la disciplina más difícil", a saber, no dejar nunca de mirar, no dejar de responder al mundo circundante y a sus solicitaciones. Esta fue una importante pauta en la obra de Leacock que, por otro lado, no cejaba en sus esfuerzos de hallar una solución a la sincronización del sonido.[6]

Encontrar esa solución se hacía cada vez más urgente en los años que siguieron cuando Leacock hacía documentales para la Agencia de Información y las redes de televisión de los Estados Unidos; en esos momentos sintió crecer su aversión por las narraciones con voz en off. "No me gusta que se me digan las cosas; sólo cuando las descubro por mí mismo me resultan excitantes... Desde el momento en que se me *dice* la respuesta, tiendo a rechazarla".[7]

En Time Inc., la unidad de Drew comenzó a hacer una serie de experimentos, algunos desastrosos, otros fructíferos. Los miembros del grupo pusieron a prueba infinitas variaciones de equipos corrientes, para aumentar su capacidad de maniobra. En un avance decisivo en esta dirección desarrollaron un sistema de sincronización inalámbrico basado en el empleo de diapasones, sistema que posteriormente fue reemplazado por otro basado en motores controlados por cristal. Adquirieron micrófonos inalámbricos y utilizaron transmisores en miniatura. Por momentos, nada parecía dar resultado, pero en 1960 la situación se presentó más promisoria. Desde el punto de vista técnico, el trabajo alcanzó su punto culminante en 1961 con la película *Eddie*, sobre el corredor de carreras automovilísticas Eddie Sach, en la cual la cámara, el aparato de registro y el micrófono llegaron a ser elementos móviles independientes.

Mientras tanto, los valores sociales de estos logros estaban indicados por *Primary*, 1960, una película que a pesar de sus defectos técnicos se presentó como un documento brillante y esclarecedor. Drew y Leacock habían persuadido a dos senadores de los Estados Unidos, John F. Kennedy y Hubert Humphrey, de la ventaja de dejarse filmar con el registro de sus voces durante toda su campaña por la nominación presidencial demócrata que se desarrollaría en Wisconsin. Drew hizo hincapié en el valor histórico que podría tener semejante documento. Los autores prometieron no preguntar nunca ni sugerir alguna acción. Sólo deseaban tener continuo acceso a los discursos, reuniones políticas, sesiones estratégicas, entrevistas, caravanas de automóviles. Los dos candidatos aceptaron la propuesta y el resultado fue asombroso. Ninguna película anterior había captado tan intensamente la euforia, el sudor, los trabajos, de una campaña política.

Primary fue transmitida por algunas estaciones entre las que se contaban unas pocas pertenecientes a Time Inc., pero fue rechazada por todas las demás redes, de conformidad con su posición de no aceptar documentales hechos por otros. Sin embargo, el trabajo de la unidad de Drew impresionó a los directivos de la red American Broadcasting Company que firmaron un contrato con Time Inc., en virtud del cual el grupo de Drew vino a convertirse en una unidad de la ABC. Así, una serie de documentales de Drew con sonido sincrónico entró en los programas de la red, incluso *Yanki No!* (1960), un vívido y ominoso cuadro de la inquietud latinoamericana y del apogeo de Castro; otro de los documentales era *Crisis: más allá de un compromiso presidencial* (*Crisis: Behind a Presidential Commitment*, 1963), sobre el enfrentamiento entre la administración de Kennedy y el gobernador George C. Wallace de Alabama sobre la admisión de negros en la Universidad de Alabama; otro fue *La silla* (*The Chair*, 1963), que mostraba al procurador Louis Nizer y a otros en una crisis a causa de una apelación de conmutación de pena relativa a un hombre sentenciado a la silla eléctrica. La mayor parte de los documentales de Drew estuvieron patrocinados por Bell & Howell.

De modo que la red ABC-TV contribuyó a hacer nacer un nuevo género. Pero las glorias especiales de ese género eran su carácter impredecible y su ambigüedad, cualidades que difícilmente hacen cómodas las relaciones con los patrocinadores. Inevitablemente se dio una oposición entre las redes y los patrocinadores. Y esto se vio claramente en una célebre película rodada en Aberdeen, Dakota del Sur.

La familia Fischer de Aberdeen tuvo quintillizos, todos los niños eran saludables y las noticias del hecho circularon por el mundo. La ciudad comercial de Aberdeen se sintió famosa y soñaba con caravanas de turistas. En las reuniones de la Cámara de Comercio se discutieron planes de promoción. Se proyectó fabricar *souvenirs*. Hubo solemnes discursos con el fin de proteger la intimidad de la vida privada de la familia Fischer, pero mientras tanto se hacían grandes planes con miras a celebrar conferencias de prensa, hubo banquetes, desfiles, etc. A la familia le llovieron regalos desde lejanos puntos: alimentos para bebés, centenares de escarpines y de bacinillas, ropas, lavavajillas, nuevas neveras, etc. Los periodistas y los fotógrafos pululaban por el lugar. Leacock, asistido por Joyce Chopra, estaba entre ellos con la penosa conciencia de que todos formaban parte del aflictivo problema de los Fischer. Lo mejor que pudieron filmaron y registraron la reacciones a medias paralizadas de la familia, la prensa en acción, la Cámara de Comercio en una reunión, la industria del *souvenir*, un banquete. El alcalde dijo: "nunca antes en la historia" un funcionario de la ciudad presidió sucesos tan importantes ni tuvo responsabilidades tan delicadas. La película mostraba el febril microcosmos de la empresa. En medio del tumulto la callada y sufrida señora Fischer, tratando de cooperar, resultaba una figura inolvidable. Sus lacónicos trozos de diálogo son milagros de elocuencia simple. El filme con el título de *Feliz Día de la Madre* (*Happy Mother's Day*, 1963) obtuvo premios en los festivales de Venecia y Leipzig, se exhibió en la televisión europea y publicaciones cinematográficas europeas lo trataron ampliamente. Sin embargo, nunca llegó a la televisión norteamericana.

La red ABC, utilizando las mismas tomas, eliminó todas aquellas que pudieran sugerir un exceso de avidez para ganar dinero. También se eliminó la reunión de la Cámara de Comercio. Al alcalde se le ahorraron sus más fatuas observaciones mediante sensatos cortes. También quedaron cortados los más conmovedores momentos de la señora Fischer. Se retuvieron los pronunciamientos que defendían la intimidad de la familia Fischer, pero quedó suprimido todo lo que pudiera arrojar dudas sobre la sinceridad de la familia. Para llenar las lagunas se agregó la narración a cargo de un periodista que a veces aparecía ante la cámara. Se lo veía contra el fondo de lugares de Aberdeen dando estadísticas sobre la comunidad y su comercio o entrevistando a funcionarios, a personal del hospital, al clero. La película parecía dar la seguridad de que cuando en una ciudad norteamericana nacen quintillizos todo el mundo se une para que las cosas transcurran felizmente. Con el título de *Los quintillizos Fischer*, el programa fue patrocinado por la compañía Beechnut que producía alimentos para bebés.

El notable grupo reunido por Drew comenzaba a diseminarse, pero virtualmente todos sus miembros llevaron consigo la técnica que habían contribuido a desarrollar. Donn A. Pennebaker, cuyos antecedentes de ingeniero lo habían convertido en una figura clave en los primeros experimentos, se unió a Leacock para hacer *Don't Look Back* (1966), un perfil del cantante y compositor de canciones Bob Dylan, *Monterey Pop* (1968) y otros proyectos. Albert Maysles, que prefería llamar a esta técnica "cine directo" —una expresión adoptada también por otros— se asoció con su hermano David Maysles, para realizar *Showman* (1962), *¡Qué está pasando! Los Beatles en Estados Unidos* (1964), *Conoce a Marlon Brando* (1965), *El vendedor* (1969), *Gimme Shelter* (1970) y otras producciones. En la mayor parte de estas películas los realizadores, decepcionados por sus desavenencias con la televisión comercial, buscaban un mercado en las salas cinematográficas. Casi todas ellas se refieren a personas de conocida vida pública y algunas eran sólo estudios de actores, ejecutantes y público en acción. Estas proporcionaron algunas secuencias espectaculares que ganaron público, pero indicaban una limitación en la técnica. Con todo eso, al hacer *El vendedor* los Maysles se movieron hacia un mundo muy diferente y dieron al "cine directo" una inesperada dimensión.[8]

Albert Maysles era el camarógrafo; David, el más joven, estaba encargado de registrar el sonido. Albert había enseñado psicología en la Universidad de Boston antes de volcarse a la actividad cinematográfica; David tenía experiencia en Hollywood, como asistente del productor de *Bus Stop* y *El príncipe y la corista*, películas de Marilyn Monroe. Ambos habían crecido en la zona de Boston, donde el padre se desempeñaba como empleado en una oficina de correos y llevaba una vida que lo conducía al retiro con una modesta jubilación. Pero en la década de 1920, cuando nació Albert, se menospreciaba semejante seguridad marginal. Se pensaba en tomar parte en el sueño norteamericano. Para muchos ese papel significaba la actividad de las ventas, un camino que conducía a la prosperidad. Los dos Maysles tenían experiencia en las ventas: cepillos Fuller, tarjetas Avon, enciclopedias. En cierto momento sintieron que habían dejado atrás esa fase de su vida aunque el recuerdo persistió en ellos, como símbolo de un importante elemento de la experiencia norteamericana. Se resolvieron a convertir las ventas en el tema de un documental de "cine directo".

Los personajes principales de *El vendedor* (*Salesman*) eran cuatro vendedores de biblias que las ofrecían yendo de casa en casa. El personaje central era Paul. Con la aprobación de la compañía que representaban, los hermanos Maysles acompañaban a esos vendedores para registrar sus esfuerzos. Los vendedores conseguían nombres de posibles clientes en las iglesias de la comunidad. En el momento en que llamaban a la puerta de una casa, los Maysles comenzaban a filmar. Filmaban y registraban la conversación inicial ante la puerta de la casa. Luego el vendedor en cuestión presentaba a los Maysles y uno de ellos explicaba: "Estamos haciendo una nota de interés humano sobre este caballero y sus tres colegas. Y a nosotros nos gustaría filmar la escena en que se presenta ante usted". (En ningún momento se empleaba la palabra "vender".) En general la respuesta era: "¡Oh, una nota de interés humano! Muy bien, entren". Muy pocas personas se negaban a que se los filmara.

Una vez que los Maysles estaban dentro de la casa, ya no había casi ningún obstáculo para continuar filmando. Como el vendedor en realidad estaba actuando, a los Maysles les resultaba fácil permanecer relativamente inadvertidos. Luego pedían al cliente que les firmara una autorización para exhibir lo filmado. Sólo un cliente se negó a firmar.

El resultado de estos trámites se traducía en escenas como la siguiente. Vemos a Paul en una salita hablando con una joven ama de casa. La hija de cuatro años lo mira todo.*

> PAUL: el libro más vendido del mundo es la Biblia. Por una razón. Es la obra literaria más grande de todos los tiempos. (Paul hojea el libro.) Es un libro realmente espléndido, ¿no le parece? Aquí están los pastores y los tres reyes magos. La huida a Egipto, la infancia de Jesús. El regreso de María a Nazareth... María encuentra a Jesús en el templo. Ya ve usted qué importante inspiración sería en su hogar este libro. (*Habla a la niña*) ¿Te gusta todo esto, querida? ¿Cómo te llamas?
> LA MUJER: Christine.
> PAUL: Pues bien, es una pequeña muy vivaracha y bonita como su madre. ¿Eh? (*Le da a la niña unos golpecitos en la cabeza*). Christine. ¿Sabes cómo me llamo yo? Paul... Me llamo Paul, ¿sabes? Paul.
> LA MUJER: Tú tienes un primo llamado Paul, ¿no es cierto, Chris?
> PAUL: Usted verá hasta qué punto es conveniente el libro. Esta Biblia cuesta tan sólo cuarenta y nueve con noventa y cinco y tenemos tres planes para adquirirla. Al contado (*la niña bosteza*), el plan C. O. D. y también un pequeño plan católico. ¿Cuál sería el mejor plan para usted? ¿El A, el B o el C?
> LA MUJER: Realmente no estoy interesada en...
> PAUL: Sí...
> LA MUJER: Hablaré de esto con mi marido.
> PAUL: Sí... claro está. Sí... ¿No desearía usted darle una sorpresa? ¿No está próximo el cumpleaños de su marido? Este sería un regalo encantador.
> LA MUJER: Eso es cierto.
> PAUL: Se trata de algo grandioso... (*Acariciando amorosamente el libro.*) La Biblia es todavía el libro que más se vende en el mundo (*la niña, aburrida empieza a teclear en el piano*).
> LA MUJER: Precisamente ahora no podría permitirme ese gasto. Hemos tenido una infinidad de cuentas médicas. (*El piano continúa sonando.*)
> (PAUL, *con una expresión de abatimiento en el rostro, se queda mirando fijamente al suelo.*)

---

* Por supuesto, este diálogo es una transcripción de la charla espontánea. Nada se preparó ni se ensayó. Se encontrará la transcripción completa en *Salesman*, publicado por New American Library, © The Bible Salesman Co. 1969.

Los Maysles también filmaron reuniones de los cuatro vendedores en moteles donde éstos comparaban las ventas realizadas, o jugaban al póker o telefoneaban a sus esposas y amiguitas; también filmaron una conferencia de ventas en la que "el vendedor más grande del mundo del libro más vendido del mundo" les asegura que su tarea es santa y que está haciendo el gran negocio. El gerente de ventas les dice: "Si un muchacho no tiene éxito, no tiene que echarle la culpa a nadie sino a sí mismo". Los hombres lo creen.

El filme despertó complejas reacciones. Al principio, muchos espectadores se horrorizaron por aquel modo de mezclar la Biblia en una transacción, pero en definitiva terminaron sintiendo simpatía por Paul, el menos afortunado de los vendedores. Paul se da cuenta de que está descuidando algo y se reprocha "pensar negativamente". También él es una víctima. Algunos espectadores tienden a identificarse con Paul y lo hacen con simpatía, como los Maysles.

La televisión comercial norteamericana rara vez acogía de buen grado las ambivalencias del "cine directo"; pero la televisión no comercial no compartía esta posición. En los Estados Unidos la televisión "pública" vino a ser el principal apoyo de uno de los más sutiles y magistrales representantes del género, Fred Wiseman. Wiseman era un abogado que se hizo productor cinematográfico; después de unos breves experimentos con el cine de ficción, se concentró en películas sobre instituciones. Detestaba las explicaciones narrativas y los comentarios. Eligió las instituciones a través de las cuales la sociedad se expresa o amortigua —y por eso refleja— sus tensiones y esfuerzos. Todas las películas de Wiseman son estudios del ejercicio del poder en la sociedad norteamericana, no en las altas esferas, sino en el nivel de la comunidad media. Todas juntas representan un revelador panorama de la vida norteamericana, películas especialmente fascinantes a causa de las interrelaciones que guardan entre sí.[9]

Titicut Follies (1967), el primer documental de Wiseman, filmado en una institución de Massachusetts para insanos mentales criminales, se mantuvo durante mucho tiempo fuera de la distribución general, a causa de las acciones legales ejercidas por el estado. Las películas posteriores de Wiseman aparecieron casi anualmente en la televisión pública norteamericana y también en otros tipos de televisión así como en escuelas y colegios. Las principales películas de Wiseman eran: *Escuela superior* (*High School*, 1968), *Ley y orden* (*Law and Order*, 1969), *El hospital* (*Hospital*, 1970), *Entrenamiento básico* (*Basic Training*, 1971, filmada en el campo militar de Fort Nox), *El esenio* (1962, filmada en un monasterio), *Tribunal de menores* (*Juvenile Court*, 1973), *Primate* (1974), *Bienestar* (*Welfare*, 1975), *La carne* (*Meat*, 1976), *La zona del canal* (*Canal Zone*, 1977), *Misión en Sinaí* (*Sinai Field Mission*, 1978), *La maniobra* (*Manoeuvre*, 1980), *Modelo* (*Model*, 1981), *La tienda* (*The Store*, 1983, filmada en una gran tienda), *La pista de carrera* (*Race Track*, 1986), *El misil* (*Missile*, 1988) y *Central Park* (1989). En 1991 se levantó por fin la prohibición que pesaba sobre *Titicut Follies* y así la película pudo conocerse ampliamente.

Cada una de las películas presenta ecos de las demás. En *Entrenamiento básico* a veces nos sentimos como en la escuela. El consejero, el capellán, los encargados de impartir disciplina tienen que vérselas con individuos que no se adaptan al ambiente, en tanto que los sargentos, como entrenadores de fútbol, aporrean a los otros hasta ponerlos en forma.

Al final se presenta un acto de graduación para los sobrevivientes y se nos ofrece el cuadro de un grupo. En *Escuela superior*, el establecimiento parece a veces un campo militar de adiestramiento. A un muchacho se le dice que acepte su castigo "para establecer que eres un hombre y que puedes recibir y cumplir órdenes". El director de la escuela lee en voz alta una carta de un ex alumno que está en Vietnam y que manifiesta su amor por la escuela y todo cuanto se le enseñó en ella. Está a punto de tomar parte de una operación de desembarco en territorio enemigo. Pero no quiere que nadie se preocupe. "No soy digno de que se repare en mí. Sólo soy un cuerpo que hace un trabajo." El director de la escuela agrega: "Cuando recibe uno una carta como ésta, significa que ha tenido éxito".

Todas las películas dan muestran de ternura, brutalidad, apatía, dedicación, pomposidad, integridad. En casi todas ellas, la acción se presenta como en la atmósfera de una fábrica: se trata de un producto que es procesado. En cada una de las películas vemos a los rechazados o excluidos, especialmente en *Corte juvenil* pero aun más en *Titicut Follies*. El título de esta película se refiere a un show musical representado por insanos mentales para entretenimiento de los demás. Puede uno recordar una secuencia musical de *Entrenamiento básico*: los novatos marchan y cantan "¡señor Nixon, arroje la bomba que yo no quiero ir a Vietnam!" Esos son los que salen airosos, conducidos por el sargento del ejercicio militar.

Significativamente, Fred Wiseman manejaba él mismo el aparato de la cinta magnetofónica mientras daba a los camarógrafos instrucciones fotográficas. Esta división del trabajo indica la importancia que habían adquirido los elementos orales. Wiseman vigilaba cada detalle del proceso de montaje.

Titicut Follies, el primero de sus filmes, ganó el premio al mejor documental en el festival cinematográfico de Mannheim y varios otros premios, pero su distribución quedó impedida por la acción legal del estado de Massachusetts, a pesar de haber obtenido la aprobación en varios niveles. Con sus películas posteriores Wiseman no tropezó con estas dificultades, aun cuando no pidió autorización legal para exhibirlas. Sustentaba la posición de que si un estado cobra impuestos, los ciudadanos tienen el derecho de saber lo que ocurre en ese estado y el derecho de tener acceso a todas sus manifestaciones es un derecho constitucional. Si en el momento de la filmación alguien objetaba que se lo filmara, Wiseman descartaba todo el material; pero esto ocurrió rara vez.

En etapas posteriores no se le concedió a nadie los derechos de veto. En ocasiones ocurrió que un participante al ver la película terminada se sintiera complacido con la acción que le tocara realizar, pero posteriormente —al percatarse de las reacciones de otras personas— se sintió molesto. Esto sucedía especialmente con administradores y docentes e indica un punto bastante importante. Con estas películas, la gente podía verse a sí misma como la veían los otros, aunque pudiera necesitarse más de una exhibición para lograr este resultado.

Como fuerza educacional estas películas eran sobre todo destructoras de estereotipos. Las cuestiones se mostraban siempre más complicadas —y por lo tanto más fascinantes— de lo que la posición dogmática las hacía.

El "cine directo" había sido posible por obra de los avances registrados en los equipos que facilitaban las tomas móviles en los lugares y la sincronización del sonido. Los equipos ayudaron a los documentalistas a abrir nuevos mundos; y aquí hay que tener en cuenta la comunicación espontánea. Al principio los documentalistas se habían concentrado en figuras famosas, pero luego el foco se desplazó hacia la gente humilde, filmada en situaciones de estrés. Ese material podía ser revelador, al reflejar las presiones de la sociedad sobre el individuo.

A medida que este equipo de sonido se difundía, apareció la misma tendencia documental en todo el mundo. Hubo una primera manifestación en Canadá, como lo ejemplificó la película *Muchacho solitario* (*Lonely Boy*, 1961), de Wolf Koenig y Ralph Kroitor, que tenía su foco en un ídolo adolescente y sus seguidores; el género alcanzó memorables alturas pocos años después en *Warrendale* (1967), de Allan King, filmada en un hogar de niños perturbados. En esta película la muerte súbita de un cocinero muy querido y el efecto que el hecho produjo en los turbados jóvenes, ofrecen una extraordinaria secuencia, profundamente conmovedora. En Suecia, Jan Troell, un maestro de escuela que se convirtió en documentalista, demostró ser un brillante representante del género con *Retrato de Osa* (*Porträtt av Åsa*, 1965), primeros planos de la compleja vida de un niño de cuatro años. En Holanda, Bert Haanstra varió el género al trabajar con cámaras ocultas, procedimiento adoptado por otros pocos documentalistas-observadores. Haanstra había probado este método con seductores resultados en *Zoo* (1962). Allí presentaba a los seres humanos desde el punto de vista de animales enjaulados; combinando la técnica con el sonido sincronizado, ofreció un rico panorama de la vida holandesa en *Todos los hombres* (*Alleman*, 1963), que ganó un premio importante en el festival de Berlín.* En Japón, Kon Ichikawa filmó los juegos olímpicos de 1964 con innumerables cámaras y registros de sonido, pero el rasgo sobresaliente de *Las olimpíadas de Tokio* no fue el rico espectáculo que ofrece ni los dramas de las competencias; fue su maravillosamente minuciosa observación de los individuos, como por ejemplo, en los ritos preparatorios de un corredor en la línea de salida, mostrados en primerísimos planos. También en Japón, Nagisa Oshima ofreció a Nippon TV vigorosas obras de "cine directo"; entre ellas se cuenta *El ejército imperial olvidado* (*Wasurerareta Kogun*, 1963) que presenta a un grupo andrajoso de veteranos coreanos tullidos que fueran reclutados tiempo atrás para luchar en favor del emperador japonés y que aún vivían en Tokio. Oshima nos muestra su desamparo y su difícil situación: Japón sostiene que Corea debería jubilarlos y prestarles apoyo; Corea dice que esos hombres fueron heridos al servicio de Japón. Los hombres continúan manteniendo reuniones anuales y se arrastran cojeando en desafiantes desfiles. En la India, el "cine directo" tuvo un entusiasta representante en el joven S. Sukhdev; su *India 67* (1967) y su versión abreviada, *Un día en la India* (*An Indian Day*, 1972) abrevaba en fuentes de humorismo popular rara vez mostradas en los documentales indios.

---

* Presentada en inglés con el desafortunado título *El holandés humano*.

El género de documental de observador influyó mucho en el director cinematográfico francés Louis Malle. Este dejó de dirigir películas al convertirse en agregado cultural en la India; ante las manifestaciones de la vida india, llegó a ser un documentalista obsesionado en *La India fantasma* (*Phantom India*, 1968). Película que dura seis horas y producida durante un año y medio de filmación y de registro de sonidos, fue luego fragmentada para componer películas más breves, especialmente destinadas a la televisión. De ellas, *Calcuta* fue la más ampliamente conocida. Malle sentía la necesidad de incluir fragmentos de narración explicativa; entre esos trozos, el espectador quedaba librado a sus propios medios de interpretación. Lejos de exponer conclusiones, los comentarios de Malle expresaban su incapacidad para llegar a alguna conclusión y virtualmente invitaban a los espectadores a compartir esa impotencia frente a las contradicciones presentadas en su vasto fresco. A decir verdad, presentaba vastas escenas de conjunto vacilantes, tambaleantes, filmadas con gran intimidad, con amor y con horror, plagadas de fragmentos atormentadores. A pesar de toda la simpatía que mostraban las películas, no daban una versión del estilo "relaciones públicas" sobre la vida de la India. Como muchas otras películas de ese género, provocó la indignación en los medios oficiales y engendró mal encaminados esfuerzos para prohibir su exhibición.[10] Un proyecto más o menos semejante de Michelangelo Antonioni, *China* —hecha para la televisión italiana— provocó una reacción similar en China.

La conquista que hicieron los documentalistas del sonido sincrónico influyó de manera decisiva en los productores de películas etnográficas. Hasta la década de 1960, la mayor parte de estas películas eran eruditas conferencias ilustradas. La banda sonora traducía sabias lecciones y las imágenes visuales suministraban el apoyo explicativo. Cuando las figuras comenzaron a hablar y a asumir dimensiones humanas, se plantearon problemas: el comentario constituía un obstáculo. Además, en presencia de tan ricas pruebas, el comentario parecía menos adecuado. Se consideró pues preferible que se ofreciera el material con todas sus ambigüedades como base. Comenzó a considerarse el comentario como un factor de limitación antes que como un factor liberador. Con el sonido pleno, pero sin guía oficial, el material filmado ofrecía una diversidad mucho mayor de vistas.[11]

Obras tales como *Tidikawa y los amigos* (1971), realizada entre los aborígenes bedamini de Nueva Guinea por Jef y Su Doring, *El último de los cuiva* (1971), hecha por Brian Moser en el este de Colombia, *Kula* (1971), hecha por Yasuko Ichioka entre los habitantes de las islas Trobriand del Pacífico occidental y *Vivir con rebaños* (1973), hecha en Uganda septentrional por David MacDougall, dieron al público —se entendiera o no la lengua que se oía— la sensación de estar inmerso en las sociedades que dichas películas pintaban. Se hacía cierto uso de la narración, pero moderadamente, para dar la información esencial, no para interpretar.

La sincronización del sonido afectó el estilo del montaje. El proceso de montaje de las películas mudas, en el que las tomas se cortaban para luego reunirse según la composición, creaba el "tiempo de la película", pero ese proceso comenzó a perder su viabilidad y valor. Con el habla se reafirmó "el tiempo real" de la película. Junto con esta circunstancia se tuvo la sensación de que la película etnográfica debía respetar en cada caso "la integridad estructural de los sucesos", como lo expresó el antropólogo Roger Sandall.[12] Esto determinaba que a veces se produjeran largos filmes que pintaban prolongados ritos, como ocurría en la película de Sandall *Gunabibi* (1971), hecha en Australia. Aunque a veces se filmaban breves películas episódicas tales como *Dedeheiwa escarda su jardín* (1971) y *Dedeheiwa lava a sus hijos* (1971) y muchas otras del mismo tipo hechas por Napoleon Chagnon y Timothy Asch entre los indios yanomamo de Venezuela meridional. Muchas de estas fascinantes secuencias de tiempo real recordaban curiosamente los comienzos mismos de la historia del cine. Lumière aspiraba a captar la vida *sur le vif*. Con el sonido parecía que la frase comenzaba a tener una nueva significación, más realzada.

Uno de los problemas ante los que se veía el documentalista observador era el de saber hasta qué punto la presencia de la cámara influía en los hechos que se filmaban. Algunos cineastas

—como Leacock y Malle— lamentaban esta circunstancia. Otros —Maysles, Wiseman— tendían a minimizarla. Algunos autores de películas, especialmente Jean Rouch, sustentaban una opinión completamente diferente. Rouch sostenía que la presencia de la cámara hacía que la gente obrara de manera más fiel a su propia naturaleza de lo que obraría sin la cámara. De manera que Rouch reconocía el impacto que la cámara tenía, pero en lugar de considerarla un factor negativo la estimaba como un agente catalizador valioso, como un agente revelador de la verdad interior. Esta idea impulsó a los documentalistas a cultivar un nuevo género.

El documental, agente catalizador

Jean Rouch, hombre liberal y amigo de los africanos negros, se sentía turbado porque muchos de ellos estaban disgustados con sus primeros filmes. Al principio, Rouch se había concentrado en la filmación de prácticas religiosas horripilantes —como en *Los sacerdotes locos* (*Les maîtres fous*, 1955), película en la cual vemos cómo aborígenes poseídos, con las bocas llenas de espuma, dan muerte a un perro y lo devoran— que a sus críticos africanos les parecían ejemplificar una postura colonialista, en virtud de la cual los hombres blancos alimentaban suposiciones de superioridad. Esos críticos preguntaban si los realizadores no encontraban en otras partes prácticas horripilantes semejantes, en Europa y en América, por ejemplo.* En cuanto a las eruditas explicaciones, puntillosamente recabadas y dadas por una voz en off, ¿confiaba realmente Rouch en su significación?

Molesto por esas críticas, Rouch comenzó a intentar nuevos enfoques. Mientras trabajaba en una película de ficción que debía llevar el título de *Jaguar* mostró las tomas a un africano negro y al mismo tiempo registró sus improvisados comentarios. El ingenio y la penetración de dichos comentarios lo deleitaron de tal manera que Rouch utilizó el material en su banda sonora y repitió el experimento en *Yo, un negro* (*Moi, un noir*, 1958), un documental sobre obreros desarraigados, indigentes, sin empleo fijo de la localidad de Abidjan, sobre la

---

* La película *Mondo Cane* (1961), compilación global de extrañas prácticas, obra del director italiano Gualtiero Jacopetti, suministraría cierta documentación sobre este punto.

Costa de Marfil. Esta vez Rouch fue más lejos: hizo que sus principales personajes no sólo lo introdujeran en sus vidas cotidianas, sino que representaran sus fantasías ante la cámara. En Abidjan, los lugares donde se hacían negocios tenían nombres como Hollywood, Chicago, Pigalle; los obreros se llamaban unos a otros Edward G. Robinson, Eddie Constantine, Dorothy Lamour, Tarzán. Rouch se dio cuenta de que esos hombres sobrevivían a la cercana catástrofe de sus vidas en parte por obra de su singular fantasía. Y consiguió registrar todo esto en varias escenas. El resultado de su empeño fue una extraña película en la que uno rara vez advierte la presencia de un director; los personajes aparecen como "ellos mismos". Cada vez más Rouch se preguntaba: ¿Cómo promover momentos de revelación?[13]

Estas ideas se cristalizaron en *Crónica de un verano (Chronique d'un été*, 1961) hecha con la colaboración de Edgar Morin y fotografía de Michel Brault, un veterano de los experimentos realizados con la sincronización del sonido en Canadá. En *Crónica de un verano* se continuaron esos experimentos, sólo que se los enderezó a un nuevo mundo de acción provocada.[14]

En las calles de París y frente a la cámara se detenía a la gente, se le presentaba un micrófono y se le preguntaba: "Díganos, ¿es usted feliz?" Pregunta curiosa, pero en la Francia de 1960 era una pregunta llena de sentido. La guerra de Argelia que había enfermado y dividido a la nación —y que había agravado las crisis en la economía, en las relaciones raciales y en la educación— parecía por fin tocar a su término, lo cual representaba el abandono de antiguos conceptos relacionados con la *gloire*. Era aquel un momento con muchas significaciones personales. Algunos parisienses hacían a un lado la pregunta, otros se detenían para considerarla y en general la mera consideración provocaba crisis emocionales y hasta lágrimas. De manera que Rouch se estaba lanzando a una especie de antropología de la ciudad, a un estudio de "esa extraña tribu que vive en París". A diferencia de los documentalistas-observadores, Rouch y Morin participaban en las acciones que captaba la cámara y desarrollaron procedimientos que parecían servir como "estimulantes psicoanalíticos", lo cual permitía a la gente hablar de cosas que antes había sido incapaz de discutir. Los participantes del filme eran luego invitados a ver las tomas en una sala de proyecciones y a discutirlas; además las discusiones se filmaban y se convertían en partes de la película, como lo fueron las conversaciones de Rouch y Morin sobre las deducciones a que habían llegado partiendo de la experiencia de la película. Todo esto presentaba ciertos aspectos de psicodrama.

En homenaje a Vertov, los autores llamaron a su técnica *cinéma vérité*, traducción de *kino-pravda*, cine-verdad. La técnica verdaderamente tenía ecos de Vertov, especialmente de *El hombre de la cámara*, por cuanto constituía un compendio de experimentos realizados en procura de la verdad. Algunos aplicaron rápidamente la expresión *cinéma vérité* a lo que otros llamaban "cine directo", el cine del documentalista-observador, pero a decir verdad, el nuevo enfoque distaba mucho del cine directo, aunque ambos estilos procedían de los mismos avances técnicos producidos en la sincronización del sonido.

El documentalista del cine directo llevaba su cámara ante una situación de tensión y aguardaba a que se produjera una crisis; el *cinéma vérité* de Rouch trataba de precipitar una crisis. El artista del cine directo aspiraba a ser invisible; el artista del *cinéma vérité* de Rouch era a menudo un participante declarado de la acción. El artista del cine directo era un circunstante que no intervenía en la acción; el artista del *cinéma vérité* hacía la parte de un provocador de la acción.

El cine directo encontraba su verdad en sucesos accesibles a la cámara. El *cinéma vérité* respondía a una paradoja: la paradoja de que circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas.

Crónica de un verano era una película difícil de comprender y tuvo una distribución limitada. Pero sus principios fueron ampliamente discutidos en publicaciones cinematográficas e hicieron nacer incontables proyectos similares. Ecos de esta tendencia pueden hallarse en *El bonito mes de mayo* (*Le joli mai*, 1963) de Chris Marker que era también un estudio de París, sólo que se hizo poco después de terminar la guerra de Argelia; la película reflejaba el optimismo de aquel momento. Marker (que en realidad se llamaba Christian François Bouche-Villeneuve) era un ex periodista que —como Rouch— había realizado su primer trabajo cinematográfico en el extranjero, pues había filmado los juegos olímpicos de Finlandia en 1952 y luego atrajo la atención pública con *Domingo en Pekín* (*Dimanche à Pékin*, 1955), *Carta desde Siberia* (*Lettre de Sibérie*, 1957) y *¡Cuba, sí!* (1961). En su pintura de París, *Le joli mai*, Marker no se limitaba a tratar un pequeño grupo, como hiciera Rouch, sino que enfocaba un amplio espectro social y político. Ciertas porciones de la película están hechas según el tradicional estilo de la voz en off, con comentarios que son por turno ingeniosos, irónicos, líricos, estadísticos. Pero todo esto alternaba con numerosas y animadas entrevistas de conformidad con el estilo de la película catalizadora. "¿Fue el mes de mayo importante para usted?" "¿Le ocurrió algo interesante en mayo?" "¿Qué significa el dinero para usted?" "¿Le parece que vivimos en una democracia?" Este material caleidoscópico sugiere una "sinfonía de la ciudad" adaptada al nuevo género catalizador.[15]

Los proyectos con el estilo de Rouch surgieron por todo el mundo. El estudio en que trabajaba el director ruso Grigori Chukrai —que había hecho la película de ficción de tanto éxito *La balada del soldado* (*Ballada o Soldate*, 1959)— le había pedido que hiciera una película sobre la batalla de Stalingrado, en la que él mismo había luchado y había sido herido. Chukrai estimó que el tema era "demasiado importante" para hacer una película de ficción; por otro lado, comprobó que eran inadecuadas las tomas conservadas en los archivos. El experimento de Rouch le sugería un nuevo enfoque. Chukrai llevó sus cámaras a la Plaza de Stalingrado de París; allí se les presentaba a los transeúntes un micrófono y se les preguntaba: "Excúseme usted pero, ¿podría decirme, qué es este Stalingrado? ¿Por qué se llama este lugar Plaza de Stalingrado?" También aquí algunos eludían la pregunta y otros se quedaban reflexionando; pero la mayoría no podía dar una respuesta. Un transeúnte pensaba que ese nombre debía tener alguna relación con Napoleón. Pocos eran los que conocían fechas y detalles precisos. Entrevistas parecidas se filmaron en otros países. En el final de la película *Memoria* (*Pamat*, 1969), tales secuencias se presentaban alternadas con tomas de guerra de Stalingrado, de suerte que los espectadores se ven arrancados una y otra vez del olvido de la década de 1960 y llevados al drama de la década de 1940. Algunas de las secuencias bélicas llevan el acompañamiento no de los ruidos de la batalla, sino de una música parecida a la de Bach, lo cual produce una sobrenatural sensación de réquiem y presta especial fuerza a las transiciones. La combinación de material viejo y de material nuevo produjo un clásico de los filmes de guerra.[16]

El autor de películas como agente catalizador comenzó a intentar diversos proyectos. En Japón se estaba desarrollando una gran tragedia en la ciudad costera de Minamata. Hombres sanos y fuertes comenzaban a mostrar contracciones espasmódicas y a babear; había mujeres que daban a luz extrañas criaturas malformadas, algunas de las cuales sobrevivían. La "enfermedad de Minamata" se atribuyó a los efluentes con mercurio procedentes de una fábrica; esos elementos, devorados por los peces, habían entrado en la cadena de la alimentación humana. La fábrica rechazaba toda responsabilidad y las autoridades gubernamentales habían adoptado la misma posición. Muchas víctimas se ocultaban y ocultaban a sus deformes vástagos pues se sentían en la situación de los parias; las tiendas temían atenderlos pues esas criaturas podían ahuyentar a los clientes. De manera que fue lenta la organización de los esfuerzos tendientes a aliviar a las víctimas. El realizador Noriaki Tsuchimoto comenzó a visitar a las víctimas y mediante la película y la cinta magnetofónica consignó sus historias. Así fue tomando forma un largometraje. El filme tendía a unificar y fortificar al grupo. Las víctimas reunieron fondos e idearon una estrategia. Cada una de ellas compró una acción de la compañía con el fin de poder asistir a una reunión de la junta de directores y enfrentarlos. La estrategia y la película alcanzaron simultáneamente el punto culminante en esa reunión, una de las confrontaciones más dramáticas que se hayan filmado. En una sala, las víctimas contrahechas y babeantes; frente a ellas y con trajes de hombres de negocios aparentemente idénticos, los directores de la compañía. El presidente comenzó a leer un informe público, las víctimas, con la impresión de que los directores habían convenido en oír sus declaraciones, comenzaron a vociferar: "¡Dejen que hablen las víctimas de Minamata! ¡Déjenlas hablar!" El presidente continúa leyendo impasible. Las víctimas empiezan a trepar por el estrado. Guardias de seguridad las rechazan, pero los que protestan son demasiado numerosos. Una mujer llega hasta donde está el presidente, le aferra las solapas de la chaqueta y le grita desesperada todos los motivos de queja acumulados. El hombre permanece de pie, rígido, mirando derechamente adelante mientras la mujer le sacude las solapas. Los otros directores, siguiendo el ejemplo del presidente, también permanecen rígidos como estatuas; toda la escena está henchida de los gritos de las víctimas. La película —*Minamata* (1971)— ganó el premio de los críticos cinematográficos japoneses, un honor poco habitual en el caso de un documental. Se la exhibió muchas veces en las inmediaciones de la conferencia sobre medio ambiente reunida en Estocolmo en 1972, con gran fastidio de las autoridades japonesas; aquella no era una buena nota oficial.[17]

Los antropólogos tenían razones especiales para interesarse en el filme como catalizador. En los estudios de campo siempre habían sido los antropólogos quienes manejaban las cámaras y decidían qué debía filmarse y cómo realizar el montaje, hasta que a Sol Worth y a John Adair se les ocurrió (al estudiar a los indios navajo) imaginar cómo serían las escenas filmadas y montadas por los propios navajo si se les diera pleno control sin obstáculos. Los investigadores enseñaron a los indios a usar cámaras y equipos de montaje y los alentaron para que hicieran películas sobre sus vidas. No se les sugirió ningún tema especial. Análogos experimentos se realizaron en Filadelfia con adolescentes del gueto negro. A veces resultaba difícil interpretar los resultados, pero éstos eran siempre atormentadores por lo que revelaban; esta técnica fue rápidamente adoptada en otras partes y llegó a ser un importante elemento en Desafío para el Cambio, un movimiento lanzado por la Junta Cinematográfica Nacional de Canadá.[18]

Desafío para el Cambio, movimiento iniciado en 1967, se proponía ser una respuesta a los desórdenes y levantamientos registrados en muchas partes del mundo a mediados de la década de 1960. Aspiraba a "promover la participación de los ciudadanos en la solución de problemas sociales", entre los que se contaban como especialmente decisivas las insatisfacciones de las minorías. Una de las primeras decisiones consistió en instruir a los indios en las cuestiones cinematográficas para que los propios aborígenes pudieran documentar sus problemas.

Uno de los grupos indios era el de los mohawk que vivían cerca de Cornwall, Ontario, donde un puente une Canadá con los Estados Unidos. Hacía mucho tiempo que los indios se quejaban de que se hubiera violado un tratado de 1794 que les garantizaba el libre paso por ese puente sin pagar peaje; aparentemente sus protestas pasaron inadvertidas en Otawa. El grupo cinematográfico indio, dirigido por Mike Mitchell, planeaba una manifestación y una película les daría fuerza. Los manifestantes se proponían bloquear el puente internacional y detener el tránsito como medio de dar publicidad a su causa. La manifestación y la película se concibieron juntas.

El director ejecutivo de Desafío para el Cambio era George C. Stoney, más conocido por su brillante película *Todos mis bebés* (*All My Babies*, 1953), hecha para adiestramiento de las parteras de Georgia. Aunque ciudadano de los Estados Unidos, Stoney fue contratado por Desafío para el Cambio a causa de sus impresionantes películas sobre problemas sociales que a menudo consideraban grupos minoritarios. Stoney dio fuerte apoyo al trabajo de las unidades cinematográficas indias; cuando se enteró de los planes de manifestación de los mohawk, envió más camarógrafos y registradores de sonido al lugar para cubrir los sucesos. El siguiente enfrentamiento de indios y policías en una carretera nevada con muy bajas temperaturas —escenas en las que se muestran fascinantes parlamentos y que culminan con el arresto de los jefes indios— llegó a ser la electrizante película *Estamos en tierra india* (*You Are on Indian Land*, 1969).

Los hechos indudablemente fueron más allá de lo que habían supuesto los fundadores de Desafío para el Cambio y atrajeron críticas contra Stoney por su participación en el levantamiento de Cornwall. Antiguos miembros de la Junta Cinematográfica Nacional de Canadá se preguntaban si ése era *realmente* el momento de arriesgar el prolongado bienestar de la organización en una cuestión que distaba mucho de tener importancia mundial. Pero Stoney consideraba esencial establecer si "un programa llamado Desafío para el Cambio es algo más que una supercheria o artimaña sobre relaciones públicas para hacer que el orden establecido parezca más en armonía con los tiempos..." Por lo visto, la película zanjaba la cuestión y permitió que los indios tuvieran una audiencia en Otawa. De manera que *Estamos en tierra india*, aunque motivo de descontento para el gobierno canadiense, fue distribuida por la Junta Cinematográfica Nacional. Y la película aseguró una nueva unidad al grupo de los indios.[19]

Desafío para el Cambio entró en una nueva fase de producción catalizadora con *VTR Saint Jacques* (1969).El sistema VTR —Video Tape Recording— llegó a ser un factor decisivo en Desafío para el Cambio y programas similares a causa de su facilidad de operación y de su equipo portátil. Los habitantes de Saint Jacques, un sector miserable de Montreal, fueron invitados a exponer sus problemas ante los representantes de VTR, integrados por voluntarios del propio sector de Saint Jacques. Una reunión de miembros de la comunidad discutió el testimonio acumulado en las cintas; esa discusión quedó consignada y a su vez luego exhibida y discutida. Cuando los miembros de la comunidad se vieron a sí mismos y vieron a los demás en la discusión se produjeron cambios de opinión, de manera que las cintas estimulaban y mejoraban la comunicación de los miembros de la sociedad y además servían como un puente para llegar a las instancias oficiales.[20]

Entre los primeros triunfos del documental catalizador, uno de los más notables fue *La pena y la piedad* (*Le chagrin et la pitié*, 1970) de Marcel Ophüls.[21]

Ophüls, hijo del director de películas de ficción Max Ophüls, nació en Alemania en 1927 y se trasladó a Francia con su familia en el momento en que Hitler llegó al poder. En 1940 la familia huyó a los Estados Unidos, donde Marcel asistió a los cursos de la Escuela Superior y al Colegio Occidental de Hollywood. En 1950 regresó a Francia y cultivó el cine y la televisión franceses trabajando para ORTF, Office de Radiodiffusion-Télévision Française. Su documental sobre los sucesos que condujeron a la Segunda Guerra Mundial, *Munich, o los cien años de paz* (*Munich ou la paix pour cent ans*, 1967) fue emitido por ORTF con gran éxito, pero luego fue retirado de la circulación; aparentemente había molestado a personajes de las altas esferas. Al año siguiente Ophüls fue despedido después de haber intervenido en una huelga de directores cinematográficos contra ORTF. Pero la obra comenzada con la película sobre Munich —que se había ideado originalmente como la primera parte de una trilogía— había alcanzado importancia: la segunda parte, que trataba los años de la guerra, obtuvo el respaldo combinado de Alemania Occidental y Suiza. Terminada con el título de *La pena y la piedad*, fue rechazada por la televisión francesa, pero obtuvo considerable éxito en la televisión de otros países, y también en las salas cinematográficas de Francia y de otros lugares.

El tema era Francia controlada por los nazis durante la guerra. El método era el de entrevistar a los sobrevivientes, entrevistas que alternaban con tomas extraídas de los archivos. Los resultados fueron inesperados y explosivos, debidos en gran medida a la habilidad de Ophüls, que sagazmente entrevistaba y provocaba a los interlocutores. Los años de la guerra estaban envueltos en un mito: la heroica saga de la resistencia tal como se había constituido durante un cuarto de siglo. Pacientemente Ophüls aguijoneaba e interrogaba a sus interlocutores y así llegó a una realidad más compleja que se ocultaba detrás del mito, es decir, una mezcla de coraje, cobardía, venalidad, dedicación. Lo mismo que el proceso psicoanalítico, su indagación era resistida y al propio tiempo bienvenida por los entrevistados. Algunos convenían en que se los entrevistara, luego posponían el encuentro y por fin accedían. El ex primer ministro Mendès-France concedió una media hora de entrevista, pero luego habló siete horas seguidas. Para el público, las revelaciones eran horrorosas y liberadoras. Precisamente a causa de estas tensiones, el sondeo mismo tenía el efecto de un profundo drama.

Un funcionario gaullista, al explicar por qué había rechazado la película en la televisión francesa, dijo: "Los mitos son importantes en la vida de un pueblo. Y ciertos mitos no deben ser destruidos". Pero la década de 1960 era un período destructor de mitos.

El cine como agente catalizador estaba encontrando diversas aplicaciones. Mientras en un extremo podía sondear enconados males sociales, en otro, podía afrontar sádicos y juguetones proyectos como la serie de televisión norteamericana *Candid Camera*, producida por Allen Funt. Mediante cámaras y micrófonos ocultos, la dirección proponía preguntas tan curiosas como éstas: ¿cómo actuaría uno en un lavadero automático si llegara una señora con su marido sujeto a una correa y si ella lo atara mientras esperaba a que se lavara la ropa? (resultado: la mayor parte de la gente pretendía que no había advertido nada); o bien: ¿cómo se comportaría un hombre si al echar una carta al buzón oyera una voz que dentro de éste dijera "Por Dios, ayúdeme a salir de aquí", "¡por favor, ayúdeme!" (Resultado: la mayor parte de la gente vacilaba, pero luego fingía no haber oído nada.) Funt obtuvo éxito con su enfoque en la serie *¿Qué le diría a una señora desnuda?* (*What Do You Say to a Naked Lady?*, 1970). La serie daba variaciones de la pregunta, como por ejemplo: ¿cómo obraría un hombre que espera ante una escalera mecánica en un edificio de oficinas si una señora desnuda, cubierta sólo por un cartapacio, descendiera de una escalera mecánica, se llegara hasta él y le preguntara como podía encontrar la oficina Nº 602?[22]

El cine catalizador —*cinéma vérité*— influyó en la evolución de las técnicas cinematográficas de maneras que iban desde lo beneficioso a lo desastroso. Ese cine asignó un lugar a la entrevista, un recurso que la mayor parte de los documentalistas había evitado usar. Los documentales comenzaron a estar plagados de entrevistas. Cuando se los utilizaba con fines puramente informativos, los resultados eran en general chatos y pedestres. La efectividad de las entrevistas en películas tales como *La pena y la piedad* estaba en estrecha relación con las tensiones propias de la pregunta, de la entrevista misma y de la situación.

Hábilmente usada, la entrevista del *cinéma-vérité* resultó un valioso instrumento de trabajo para realizar documentales biográficos, según lo indicaban películas tales como *Bethune* (1964), hecha por Donald Brittain y John Kemeny para la Junta Cinematográfica Nacional de Canadá y el filme norteamericano *I. F. Stone's Weekly* (1973), un estudio penetrante sobre un periodista disidente, hecha por Jerry Bruck (h.).

El *cinéma-vérité*, como el cine directo, a menudo trataba sobre los grandes y poderosos, pero también contribuyó a que la gente humilde se convirtiera en participante articulado de la sociedad. Los narradores con voces en off de las décadas anteriores casi siempre habían sido voceros elitistas. De manera que el nuevo género tenía cierto efecto democratizante... o destructivo, pues esto dependía del punto de vista adoptado.

Como la técnica generalmente implicaba precipitar crisis —frecuentemente pero no necesariamente de tipo personal—, planteaba cuestiones éticas y sociales que no era fácil resolver.

La efectividad del *cinéma-vérité*, así como del cine directo, estaba en cierto modo limitada por contar especialmente con "cabezas parlantes" que a menudo se expresaban en lenguas vernáculas. Y esto implicaba difíciles problemas de traducción y tendía a dar a estas técnicas un tinte nacional antes que internacional, lo cual entrañaba trágicos aspectos. En la era de la película muda, los grandes documentales como *Nanook* circulaban por todo el mundo y eran fácilmente comprendidos. Ahora esa circulación no era tan fácil. Los documentales con voces en off presentan un problema de traducción más sencillo que los documentales de personajes parlantes, de suerte que tal vez aquellos continúen siendo un factor positivo en la comunicación internacional.

El *cinéma-vérité*, como el cine directo, podía tener fuertes y controvertidos efectos. Se lo lograba mediante la indagación y las preguntas, antes que por la protesta. En estos dos géneros, los documentalistas trataban de proyectar luz a oscuras cuestiones y evitaban el proceso de montaje. Pero en una época de crecientes tensiones, otros documentalistas se manifestaban abiertamente como críticos. Impulsados por las crisis mundiales parecían multiplicarse y en todos los continentes surgieron manifestaciones del documental de guerrilla.

El documental, guerrillero

En países de la Europa Oriental se hablaba de "películas negras". Aparentemente esta expresión tuvo su origen en Polonia a mediados de la década de 1950, la época de desestalinización, cuando se produjo un "deshielo primaveral" en los regímenes socialistas. En la atmósfera liberalizada fomentada por Khruschev, las películas que contenían un punto de vista crítico parecían tolerarse. La novedad de ese fenómeno pedía una nueva designación y "película negra" fue el que finalmente se impuso. Esta denominación —por lo menos al principio— no tenía connotaciones desfavorables. Sencillamente reconocía un tipo de película diferente de los filmes color de rosa y optimistas que habían predominado antes.[23]

Estudiantes de la escuela cinematográfica estatal de Lodz hicieron una serie de películas negras, otras se debieron a dirigentes bien establecidos de la industria cinematográfica. Estas películas criticaban las deficiencias administrativas, pero no el socialismo.

Una típica película negra fue *Varsovia 56* (*Warszawa 56*, 1956), hecha por Jerzy Bossak, uno de los creadores de la industria fílmica polaca de posguerra, y por Jaroslaw Brzozowski. El filme presentaba una situación de falta de vivienda heredada de la guerra, situación que continuaba en una fase de crisis. Narrada por una mujer, la película comienza así: "Esta es mi ciudad, mi hogar, Varsovia". Tales palabras, pronunciadas con cierta nota de orgullo, presentan las realizaciones de posguerra tocantes a la reconstrucción, incluso la reconstrucción del Palacio de la Cultura, donado por la Unión Soviética y construido según el estilo ornamental favorecido por Stalin. Luego la mujer dice: "Esta también es mi ciudad... Este es mi hogar". Pero ahora vemos en ruinas precarias estructuras de edificios, de casas de apartamentos anteriores a la guerra y la cámara se concentra en uno de esos edificios, plenamente habitado, en el que toda una pared ha quedado derribada por los efectos de una bomba, de suerte que parece que sus habitantes estuvieran viviendo en un acantilado. "En 1956 vivimos a la sombra de 1945... sólo falta el cañoneo". En un apartamento de un piso alto vemos a un niño que da sus primeros pasos; la madre lo ha atado con una cuerda a la cama porque, por uno de sus lados, la habitación termina en un precipicio. La película dramatiza los miedos que experimentan los moradores de aquel acantilado que no se levanta muy lejos del Palacio de la Cultura "de estilo Stalin". De igual manera, otras películas de ese período protestaban contra otras obras inconclusas. *Cuando el diablo dice buenas noches* (*Gdzie Diabel Mówi Dobranoc*, 1956), de Kazimierz Karabasz y Wladyslaw Ślesicki, mostraba un segmento de la vida urbana aún más desposeído.

La película negra en su auge y designada con la misma terminología se expandió por Hungría, Checoslovaquia y Yugoslavia no sin encontrar cierta oposición. Khruschev aparentemente temía que la liberalización se le escapara de las manos e introdujera movimientos capitalistas subversivos. En 1957 se enviaron tropas a Hungría, con lo cual terminó allí el deshielo primaveral y también se detuvo ese deshielo en Polonia, por lo menos temporariamente. Los autores de películas pronto se dieron cuenta de que apelando a la ficción histórica (o sensiblemente situada en el período de Stalin) podían aún atacar problemas del momento. En el documental se desarrollaron sutiles estrategias. El director húngaro András Kovács, inspirado en la obra de Jean Rouch, produjo un largometraje documental de *cinéma-vérité* que llevaba el título de *Gente difícil* (*Nehéz Emberek*, 1964), película en la cual el autor entrevista a hombres de ciencia para hablar sobre inventos que nunca vieron la luz del día. Siguiendo el rastro de invenciones abortadas, Kovács descubre fantásticos obstáculos en los trámites burocráticos, en la falta de iniciativa y en el miedo a asumir responsabilidades, así como en los celos y malevolencias profesionales. Según István Nemeskürty, historiador de la cinematografía húngara, la "cruel lógica de las preguntas hechas por el director" se resuelve en una devastadora revelación semejante a una ley de Parkinson en acción.[24]

En Checoslovaquia, donde la película negra tuvo una evolución semejante —aunque algo tardía—, puede verse su función en el documental *Niños sin amor* (*Děti bez Lásky*, 1964) de Kurt Goldberger. En los años de posguerra se difundió mucho el empleo de *crèches*, guarderías diurnas donde las madres que trabajaban podían dejar depositados a sus hijos a un costo mínimo. El gobierno deseaba ofrecer fuertes incentivos a las mujeres, incluso a las madres, para que trabajaran en la industria y esas guarderías en efecto servían para ese fin. Al principio nadie puso en tela de juicio la utilidad de grandes guarderías diurnas a menudo muy bien equipadas. Pero en la década de 1960 ya existía una gran población de niños criados por esas instituciones que se encontraban en la adolescencia. Kurt Goldberger, al estudiar el aumento de la delincuencia juvenil y al filmar entrevistas mantenidas con delincuentes jóvenes, se impresionó por el número de quienes eran producto de cuidados institucionales tempranos. Se convenció de que esos adolescentes habían sido "infraestimulados intelectual y emocionalmente" en la primera infancia. Y ese fue el tema de *Niños sin amor*, una película de cuarenta y cinco minutos de duración hecha después de haber consultado a psiquiatras. Goldberger tenía una firme reputación como director de películas científicas; la suya fue enviada al festival cinematográfico de Leipzig y también a salas de exhibición general, donde produjo un inesperado impacto. Cuando se hicieron claras las implicaciones, el filme fue objeto de fuertes ataques por parte de ciertos elementos del gobierno checoslovaco. Pero también entre otros elementos conquistó apoyo y antes de que transcurriera mucho tiempo, algunos funcionarios gubernamentales tendían a adherirse a los puntos de vista de la película que aparentemente contribuyó a producir una cambio de política. Con una nueva legislación, el gobierno dispuso pagar a la madre que trabajara para que permaneciera en su hogar con el hijo por un tiempo bastante considerable después del nacimiento de éste.[25]

El deshielo checoslovaco terminó en 1968 con la llegada de tropas y tanques del Pacto de Varsovia. Y nuevamente el espíritu de protesta no pudo acallarse por completo. Un estudiante, Jan Palach, protestó contra la ocupación militar prendiéndose fuego hasta morir. El documental *El funeral de Jan Palach* (1969) llevó estos sucesos a la pantalla sin ningún comentario. Millares de espectadores los contemplaron en silencio. Este fue un filme negro en su expresión más sutil y elocuente.

En Yugoslavia las películas negras se distinguían por su afabilidad e ingenio. Aplicando golpes certeros y al mismo tiempo exhibiendo buen humor, la película negra llegó a ser el orgullo de la industria cinematográfica yugoslava.[26]

El género comenzó a desarrollarse alrededor de 1963 cuando los autores de películas comprobaron que los censores eran más permisivos de lo que fueran antes. Empleando un tono ligero, Dusan Makavejev obtuvo enorme éxito con su película *El desfile* (*Parada*, 1963). Habiéndosele encomendado la tarea de cubrir el desfile del semisagrado Primero de Mayo, Makavejev se concentró en filmar los preparativos de aquel acto. Las astutas maniobras para ocupar lugares descollantes, la manera afectada de vestirse que tenían los funcionarios, las disputas por cuestiones de protocolo, compusieron un hilarante caleidoscopio de "cine directo". La película satirizaba a la burocracia y el aparato montado detrás del espectáculo público, antes que el suceso mismo, pero el desfile del Primero de Mayo nunca volvió a ser el mismo. Al verse en acción en *El desfile*, los miembros de la burocracia se inclinaron hacia ritos más simples.

Makavejev concebía el cine como una "operación de guerrilla... contra todo lo fijo, definido, establecido, dogmático, eterno", lo cual para él significaba tanto el stalinismo como el Pentágono. Veía que el autor de la película de guerrilla tenía a su disposición una infinita diversidad de técnicas y armas, incluso la *joie de vivre*. Después de hacer varios documentales, Makavejec cultivó el cine de ficción y en general colocaba sus temas en un contexto histórico valiéndose de secuencias documentales y mostrando siempre un incontenible humorismo. El crítico David Robinson caracterizó su obra como la "*joie de vivre* en las barricadas".[27]

Otro documentalista también llevó a cabo esta combinación de alegría y finalidad deliberada en obras tales como *El sello* (*Pečat*, 1965); se trata de Branko Čelović, una historia a medias burlesca y seria del sello de goma desde los días primitivos (cuando la humanidad de algún modo debía arreglárselas sin ese artículo) hasta el presente. En un brillante montaje, vemos cómo el sello de aprobación del gobierno aparece estampado en todo lo imaginable, desde las actas de casamientos a la carne de las reses y nos enteramos de la triunfante noticia de que "hoy todo el mundo tiene su propio sello", la impresión digital puesta en fichas depositadas en oficinas gubernamentales. Con gran ingenio, la película suscita la inquietante sensación de la medida en que la acción gubernamental interviene en todos los aspectos de la vida.

Kolt 15 Gap (1970) de Jovan Jovanović tiene un espíritu igualmente grotesco. Su narrador que a menudo aparece ante la cámara, comienza proclamándose un fanático marxista. Todo lo que el país necesita, dice, es una aplicación más enérgica del marxismo. A veces desarrolla este tema en direcciones burlescas: las mujeres, dice el narrador, deberían ser nacionalizadas y el nuevo hotel de Belgrado debería tener quinientas mujeres. Pero el hombre se muestra también sumamente serio. Con los brazos, que agita con movimientos espasmódicos, aplica estocadas —como un Groucho Marx socialmente irritado— y señala desigualdades, injusticias, fracasos que necesitan, según él mismo dice, *más marxismo.* Asegura que él mismo ha hecho trabajos a destajo durante quince años y que a menudo se quedó sin empleo, por lo que tuvo que comer mendrugos sobrantes de los platos de hombres más prósperos, pero aun así continúa siendo un devoto marxista. Para mostrar hasta que punto es devoto nos recuerda la predicción marxista, según la cual con el socialismo el estado se desvanecería. Para él, dice el héroe, el estado ya se ha desvanecido. (El título es un anagrama que alude a los quince años en que el hombre se pasó comiendo mendrugos.)

Películas negras de un tono más serio son *Pequeños pioneros (Pioniri Maleni*, 1968), tomas directas y en primer plano de grupos que habitan en barrios miserables y viven del hurto y la prostitución, filme de Želemir Žilnik, que caracteriza la obra como "realismo autocrítico"; *Trenes especiales (Specijalni Vlakovi*, 1971) de Krsto Papić, sobre el problema del desempleo en Yugoslavia y la resistencia a emigrar que tiene la fuerza laboral para buscar trabajos en fábricas de Alemania Occidental; *Un día más (Dan Više*, 1971), de Vlatko Gilić, penetrante estudio de una estación de aguas y lodos termales a la que acuden los enfermos desesperados en busca de curas milagrosas.

Estas películas fueron producidas por estudios organizados como asociaciones cooperativas. Todos los distritos autónomos de Yugoslavia tenían por lo menos uno de esos estudios. Parte de los fondos necesarios —generalmente menos de la mitad— se debían a subsidios estatales; el resto se obtenía de los ingresos producidos en salas de exhibición y en televisión, tanto del país como del extranjero. La distribución en el exterior era promovida mediante festivales cinematográficos en los que los cortometrajes yugoslavos obtenían con frecuencia los principales premios.

Los puntos de vista yugoslavos sobre las películas negras estuvieron interesantemente reflejados en una película sobre dicho género, *Intersección* (*Cvor*, 1969) de Krsto Papić. Un director de cine llega a una estación ferroviaria, una estación hermosa, recién construida, y comienza a entrevistar a los viajeros interrogándolos sobre sus problemas, que parecen numerosos y abrumadores. Llega un empleado de la estación para protestar. ¿Por que el documentalista no hace una película sobre el hermoso edificio de la estación?, y entonces señala sus elegantes vidrieras y sus maravillosos mármoles. La gente está cansada de miseria y pobreza, aduce el empleado. Lo que debería filmarse es lo bello. Pero el documentalista se muestra escéptico. La película deja el debate de los hombres sin resolver.

Pero el empleado de la estación no era el único. Las películas negras que florecieron en Yugoslavia durante alrededor de una década se atrajeron en 1973 una oleada de críticas procedentes del gobierno cuyos funcionarios se pronunciaron contra varios directores que habían impulsado esta tendencia, incluso Makavejev. El deshielo primaveral daba señales de detenerse... por lo menos temporariamente.

Estos altibajos indican importantes puntos. Se había reconocido ampliamente la función esencial que cumplía la crítica. Las medidas políticas no pueden evaluarse bien sin esa crítica. La necesidad de organizar la autocrítica era una doctrina establecida en los países socialistas, incluso en la Unión Soviética, pero eran persistentes las disputas acerca de los límites tolerables y esas disputas parecían inevitables. La crítica expresada a través del medio cinematográfico y especialmente en televisión no era bien acogida por los funcionarios, a causa de la fuerza y alcance que tenía. Los desafíos al oficialismo suscitaron tarde o temprano acciones de represalia e intentos de represión. Sin embargo, los filmes críticos contribuyeron claramente a ampliar la ilustración pública y la salud social. La repetición de deshielos primaverales y de heladas invernales parecía ineludible.

Y todas estas circunstancias se dieron asimismo en los países capitalistas, aunque en ellos las pugnas fueron más complejas, puesto que intervenían no sólo los gobiernos sino también compañías industriales y comerciales y algunas empresas multinacionales de enorme fuerza internacional. Las vicisitudes de las películas disidentes y de los esfuerzos para suprimirlas, suavizarlas, desviarlas y neutralizarlas estuvieron dramáticamente ilustrados en el caso de la guerra de Vietnam —una guerra desarrollada no sólo con bombas y engañabobos, sino también con documentales— librada por gobiernos, compañías y otras entidades en todo el mundo.

El filme documental llamó por primera vez la atención sobre Vietnam y otras regiones de Indochina en los albores de la historia de la cinematografía, cuando los operadores de Lumière filmaron *Coolies de Saigón* (1897), *Desfiles de elefantes en Phnom Penh* (1901) y otras escenas entre las que se contaba la de una fábrica de ladrillos de Hanoi. en las décadas siguientes documentalistas exploradores se llegaron hasta Indochina, muy especialmente el grupo que hizo *Jornadas amarillas* (*La Croissière jaune*, 1934), película patrocinada por Citroën. Partiendo desde el Líbano, los miembros del equipo trataban de seguir a través de China y hacia el este el camino recorrido por Marco Polo. En Shanghai llegaron a los comienzos de la sangrienta guerra chino-japonesa y se sintieron contentos —según las palabras del narrador— por alcanzar la "paz y seguridad" de Hanoi, donde el gobernador general francés los recibió ceremoniosamente. En la década de 1930 los franceses hicieron varios documentales que, al igual que las películas del Empire Marketing Board de Gran Bretaña, tenían la finalidad de fortalecer los vínculos del imperio. Entre esas películas se contaban títulos como *Armoniosas sombras de Indochina* (*Harmoniuex ombrages d'Indochine*) y *Las perfumadas colinas de las llanuras de Tonkin* (*Collines parfumées des plateaux mois*).[28] Estas películas fueron vistas por públicos franceses; en el resto de los países tuvieron escasa o ninguna difusión.

Después de la Segunda Guerra Mundial, cuando los vietnamitas dirigidos por Ho Chi Minh luchaban por la independencia, los rusos se enteraron de sus luchas a través de los informes cinematográficos y los escritos de Roman Karmen, trabajos que culminaron en su película *Vietnam*, presentada en 1955, pero iniciada a principios de 1954, cuando los franceses aún controlaban las ciudades de Indochina. Karmen quedó asombrado por el tipo de vida que encontró entre las fuerzas de Ho Chi Minh que vivían en la selva. "Casas editoriales, fábricas, institutos científicos, universidades, exposiciones de arte, esa vida de la jungla era asombrosa, absolutamente asombrosa, porque al mismo tiempo se producían tantos derramamientos de sangre".[29]

En aquella época eran pocos los norteamericanos que habían visto alguna película sobre Vietnam o que supieran que existiera semejante lugar, aunque los Estados Unidos estaban abasteciendo por aire a los franceses y aunque su secretario de estado John Foster Dulles les había ofrecido bombas atómicas, que los franceses no aceptaron.[30] El desastre que sufrieron los franceses en Dien Bien Phu condujo al acuerdo de Ginebra de 1954, según el cual debían verificarse elecciones supervisadas internacionalmente, que los Estados Unidos se comprometieron a apoyar. Pero el servicio de inteligencia norteamericano informó que el ochenta por ciento de los vietnamitas, del norte y del sur, votaría por Ho Chi Minh, de manera que la administración Eisenhower consideró que esa era una buena razón para evitar las elecciones y que prestando una ayuda masiva se podía erigir un estado independiente, Vietnam del Sur.[31] La adminsitración Kennedy continuó esta política y aun la amplió. Los esfuerzos norteamericanos —como los de los franceses— encontraron vigorosa resistencia de los guerrilleros.

Durante aquellos años los norteamericanos vieron vívidos documentales sobre las pugnas internas relativas a los derechos civiles, pero no vieron ninguna película sobre Vietnam. Las redes de televisión norteamericanas no tenían oficinas en aquel país. Ocasionalmente algunos corresponsales volaban desde Tokio o Yakarta para cumplir misiones especiales. Ningún documental transmitido por televisión hablaba de las operaciones que realizaban la CIA y los "asesores" en Vietnam o en la adyacente Laos.

Tampoco hablaban de esto los noticiarios. Durante la década de 1950 los principales noticiarios norteamericanos que sobrevivían —*Fox Movietone News* y *News of the Day* de la MGM-Hearst— se habían convertido en empresas subsidiadas por el gobierno según un arreglo en alto grado secreto que llevaba el nombre de código "Kingfish". Ostensiblemente eran aún empresas privadas, pero las ediciones destinadas al extranjeros contenían notas preparadas por el gobierno de los Estados Unidos. La supervivencia de los noticiarios dependía de esta relación secreta con el gobierno.[32]

El primer documental sobre Vietnam que vieron los norteamericanos fue *¿Por qué Vietnam?* (*Why Vietnam?*, 1965), hecho para justificar la enorme escalada bélica —que incluía ataques al norte de Vietnam— decidida en 1964 por la administración Johnson. Producido por el Departamento de Defensa, el filme fue empleado para adoctrinar a reclutas destinados a Vietnam y también se prestó a escuelas. Seguía la fórmula y la retórica de la famosa serie de películas *¿Por qué luchamos?* pero deformaba la historia de manera tal que los historiadores se encolerizaron cuando tuvieron noticias de la película. Henry Steele Commager, al examinarla dos años después de su producción, comprobó que en ella no había "nada histórico... ni siquiera periodístico... y en cuanto a hablar de objetividad, eso es absurdo... Cuando los comunistas patrocinan semejante propaganda nosotros la llamamos 'lavado de cerebro' ". Revelaciones publicadas posteriormente en *The Pentagon Papers* mostraron que el filme era aún más engañoso de lo que antes pareciera.

¿Por qué Vietnam? comienza con tomas de Hitler y los nazis. Así como los norteamericanos tuvieron que ir a Europa para aplastar a Hitler, se dice en la película, ahora es necesario que vayan a Vietnam y aplasten a los vietnamitas "agresores". Vietnam se había convertido en un asunto de prioridad para el pueblo norteamericano.

Para apuntalar la acusación de "agresor", la película pretendía que la conferencia de Ginebra había creado un Vietnam del Sur independiente. Como lo señaló Commager, la conferencia no había hecho semejante cosa. Había estipulado que Vietnam fuera un solo país; la división en dos regiones administrativas iba a ser transitoria hasta que se verificaran las elecciones convenidas. Commager consideraba a los Estados Unidos "el principal responsable por posponer las elecciones".[33]

Para justificar aún más la palabra "agresión" el filme mostraba una pila de armas capturadas a los partisanos vietnamitas o "vietcong", armas que exhibían "inequívocas" señas de ser chinas, según decía el narrador mientras su afirmación era acompañada por una ominosa música "china". Las armas mostradas bien podían haber sido chinas; durante el período de dieciocho meses anteriores a la decisión de la escalada bélica (desde junio de 1962 hasta enero de 1964) se confiscaron a los partisanos vietcong ciento setenta y nueve armas provenientes de países comunistas: la Unión Soviética, Checoslovaquia, China. Lo que la película no decía (el Pentágono entregó la información mucho después) era que se habían capturado también armas norteamericanas *por millares*. Los vietcong estaban en ese momento luchando casi enteramente con armas norteamericanas que los "asesores" o las unidades vietnamitas equipadas por ellos habían perdido o vendido o contrabandeado a los vietcong. Después de la escalada la contribución extranjera se elevó verticalmente.[34]

Cuando comenzó la escalada bélica y se inició una guerra *de facto* —aunque no declarada—, documentales sobre el Vietnam aparecieron a intervalos regulares. Los más de ellos adherían a los principios gubernamentales. Durante varios años la política de las redes de difusión parecía determinada a escudar al público contra cualquier duda que pudiera suscitarse sobre la guerra. Las horas que contaban con más oyentes y espectadores constituían una fortaleza que no debía violarse.

Esa política determinó intranquilidad e insatisfacción en el personal de las redes de difusión, pero las presiones que se ejercían para que se mostraran conformes eran considerables. Toda declaración que pudiera arrojar dudas sobre la versión gubernamental de los acontecimientos solía causar una furiosa llamada telefónica del propio presidente Johnson que increpaba a los directores o a los comentaristas de la emisora.

Para las redes de difusión y para sus patrocinadores, aquel fue un período próspero. Prácticamente se vendían todos los espacios disponibles. Muchos patrocinadores importantes eran también contratistas de guerra. Para evitar vacilaciones se hizo que los embarcos de militares parecieran patrióticos y, desde el punto de vista de los negocios, sensatos.

Los patrocinadores y sus negocios eran manifiestos hasta en el campo de batalla. El autor cinematográfico Marvin Farkas, que tenía su base en Hong Kong y que a veces cubría los sucesos del lejano oriente para redes de difusión norteamericanas, fue contratado por Lockheed para hacer un filme en Vietnam y documentar la acción del Lockheed C-130 en combate. El contrato de la compañía con el Pentágono aparentemente exigía pruebas de la máquina en acción. De suerte que en 1967-68 y durante el sitio de Khe San, Farkas se encontraba allí con miembros de la infantería de marina, corriendo los peligros de éstos pero cumpliendo con un contrato más que lucrativo. Cessna lo contrató para realizar algo semejante y documentar su bombardero A-37 en acción; once incursiones de esos bombarderos suministraron a Farkas las tomas que necesitaba.[35]

A menudo se sostuvo que la televisión estaba llevando la guerra "a casa". Y esto era cierto. Las transmisiones de noticias ofrecían diariamente viñetas —a veces espléndidamente producidas— de soldados norteamericanos que avanzaban a través de pantanos, de heridos que eran llevados en camilla. Incuestionablemente esas transmisiones fomentaban la esperanza de un pronto fin del conflicto, pero también hacían de la guerra un asunto habitual y diario y por ese lado le prestaban apoyo. Hasta las solicitudes de fondos para la USO y la Cruz Roja, en las que se hacía hincapié en los servicios prestados a hombres que "luchan por usted", promovían la guerra. Los programas de Navidad como los de Bob Hope, destinados a entretener a las tropas de Vietnam, eran poderosos promotores de la guerra. Lo que faltaba en este cuadro general televisivo era el verdadero sentido de las duplicidades que se habían empleado para desencadenar la guerra y también faltaban los horrores que se estaban infligiendo al pueblo de Vietnam, que no dejaban de influir negativamente en los propios Estados Unidos.

Esos elementos que faltaban figuraban en documentales de otros países, amigos y enemigos. Al mantenérselos fuera del alcance de los ojos de la mayor parte de los norteamericanos, dichos documentales daban a buena parte del mundo un cuadro de la guerra muy diferente del que veían los norteamericanos.

Las películas hechas por los guerrilleros vietcong comenzaron en una fase temprana del conflicto. Entre las primeras se cuenta *Nguyen Hun Tho le habla al pueblo norteamericano (Chu Tich Nguyen Hun Tho Noi Chuyen Voi Nhan Dan My*, 1965), una directa declaración del líder partisano intercalada con tomas ilustrativas. Pocos norteamericanos vieron la película que por sí misma era una modesta realización, pero las siguientes películas de los vietcong crecieron rápidamente en cuanto a destreza y ambición. Especialmente eficaz fue *Camino* *al frente* (*Duong Ra Phia Truoc*, 1969), la saga de un grupo de jóvenes que llevan provisiones a una unidad partisana situada a una enorme distancia, a través de ríos y sendas de la selva; aviones merodeadores los hostigan y producen periódicas crisis. La determinación de realizar aquel abastecimiento, acompañado por manifestaciones de buena camaradería y buen humor, habría dado a los norteamericanos un cuadro muy diferente del que ofrecía el secretario de estado Dean Rusk que caracterizaba a los "enemigos" como hombres que vivían en un reinado de terror y luchaban a instancias de tiránicos locos.

Entre las películas de Vietnam del Norte, *Algunas pruebas* (*Vai Toibac Cua de Quoc My*, 1969) mostraba con implacables detalles los efectos de las armas norteamericanas —bombas de perdigones, bombas incendiarias, napalm, fósforo— en las personas, los animales, las cosechas y los edificios. Se emplearon autopsias filmadas para mostrar los efectos de esas armas en personas y animales. Las estadísticas resumían los daños sufridos por aldeas, escuelas, iglesias, hospitales.

Esas películas se exhibieron en países comunistas y también en otros. En Estocolmo, Film Centrum, un centro que se especializaba en filmes sobre cuestiones sociales reunió una colección especial de películas de los vietcong y de Vietnam del Norte, películas que fueron ampliamente accesibles mediante el alquiler. Un distribuidor norteamericano estuvo dispuesto a distribuir algunas de ellas en los Estados Unidos, pero el Departamento del Tesoro de los Estados Unidos inmediatamente advirtió a la compañía que aquél representaba, la American Documentary Films, que tales películas no podían entrar en el país.[36] Unas pocas entraron clandestinamente y circularon en grupos universitarios junto con películas de *Newsreel*, un grupo antibélico con base en Nueva York. Los funcionarios de aduana se incautaron de la mayor parte de las películas vietnamitas.

Mientras tanto, en todo el mundo se producían, en explosiva cadena, muchísimos filmes sobre Vietnam. El fecundo y joven director del noticiario cubano, Santiago Alvarez, que había llamado la atención internacional con *¡Ahora!* (1965), un enérgico manifiesto sobre los derechos de la minorías —en el que se empleaba una canción de Lena Horne en la banda sonora— continuó su trabajo con varias películas sobre Indochina: *Hanoi, martes 13* (1967), tomas sobre un día de guerra, *Laos, la guerra olvidada* (1967), una pintura de la vida en las cuevas bajo densos bombardeos norteamericanos y *79 primaveras* (1969), un himno en honor de Ho Chi Minh. Alemania Oriental aportó *Pilotos en pijamas (Piloten in Pyjama)*, cuatro poco habituales películas de *cinéma-vérité* basadas en largas entrevistas a hombres de la fuerza aérea norteamericana en el campo de prisioneros "Hanoi Hilton" durante el verano de 1967. Las obras pertenecían a Walter Heynowski y a Gerhard Scheumann, que se especializaban en películas de entrevistas de hábiles sondeos. Lo que les interesaba era que los pilotos concebían sus actividades de bombardeo sencillamente como "el trabajo" que se les había mandado hacer. Una de las películas se llamaba *La faena (Der Job)*. American Documentary Films intentó importar tanto las películas cubanas como las de Alemania Oriental; ambos intentos terminaron con la incautación de los filmes por parte de las autoridades aduaneras. Sin embargo, a NBC-TV se le permitió importar *Pilotos en pijamas*, pero para que empleara sólo fragmentos en noticiarios, con la advertencia de que se trataba de material "comunista".

Varios países que simpatizaban con los Estados Unidos se lanzaron a documentar la guerra y a veces lo hicieron con resultados explosivos. Junichi Ushiyama, prolífico productor japonés que había hecho varias exitosas series de documentales para Nippon TV, se pasó un mes con un batallón de infantería de marina en Vietnam del Sur; el batallón tenía el cometido de buscar y destruir misiones hostiles. De esta estada resultaron tres películas que llevaban el título *Con un batallón de marinos de Vietnam del Sur (Minami Betonamu Kaiheidaitai Senki*, 1965) y que fueron las primeras en documentar las atrocidades cometidas en Vietnam. Seguimos al grupo de infantes de marina a medida que éste se mueve cautelosamente de aldea en aldea para buscar a "sospechosos" vietcong. En la mayor parte de las aldeas encuentran sólo a niños y mujeres silenciosas. Cuando encuentran a un hombre, éste es sometido a un "interrogatorio" que, generalmente, le cuesta la vida. En un caso, un oficial termina el interrogatorio cortándole la cabeza al hombre interrogado. Este episodio constituía el punto culminante del segundo filme y determinó que concluyera la serie, a solicitud del gobierno japonés.

En Gran Bretaña, Granada-TV con su serie de documentales *El mundo en acción* volvió repetidas veces a tratar temas referentes a Vietnam, especialmente en *La manifestación* (*The Demonstration*, 1968), estudio de una gran manifestación antibélica desarrollada ante la embajada norteamericana en Londres, en el que se consignan también los esfuerzos de la policía para contenerla; la película ganó un premio en el festival de Cannes, pero fue ignorada en los Estados Unidos. Otro filme del mismo género fue *Los generales ocultos* (1970), una investigación de las actividades bélicas que cumplía la CIA en Laos. En Canadá se produjeron numerosos documentales sobre Vietnam y la Junta Cinematográfica Nacional aportó la conmovedora película *Triste canción de los de piel amarilla* (1970), de Michael Rubbo, en la que se pinta la desorganización de la vida vietnamita con más dramatismo que todo cuanto se viera en la televisión norteamericana. En Francia, el veterano Joris Ivens, que había establecido su base en París, presentó el largometraje *Paralelo 17* (*17ᵉ parallèle*, 1967), un cuadro de *cinéma-vérité* sobre los vietnamitas del norte en guerra y *El pueblo y sus fusiles* (*Le peuple et ses fusils*, 1970) sobre la guerra en Laos, películas prohibidas por Francia como una concesión a la sensibilidad norteamericana, pero distribuidas en otros países. Siria aportó *Napalm* (1970) de Nabil Maleh, un seco filme con la forma del estilo norteamericano de publicidad televisiva en el que se alaba la acción total y rápida del napalm. La película fue favorita en un festival cinematográfico, también lo fue el filme de Polonia *Fuego* (*Ogien*, 1969), una de las varias películas sobre Vietnam dirigidas por Andrzej Brzozowski. Hubo también otras que incluían proyectos colectivos como *Lejos de Vietnam* (*Loin de Vietnam*, 1967) realizados por importantes cineastas franceses, y *Las artes de Vietnam* (1969), una protesta colectiva de artistas australianos.

Las redes de televisión norteamericanas conocían todas estas películas que les eran accesibles, pero salvo unos pocos fragmentos mostrados en programas de noticias, las redes rara vez se desviaban de su política, según la cual sólo debían exhibir sus propios documentales. Una justificación corriente era el hecho de que no se podía estimar la autenticidad de material producido por otros. El argumento era plausible, pero ellas tampoco podían estimar siempre la autenticidad de su propio material. Es más, una política diferente las habría sumido en enconadas controversias y hasta les habría acarreado acusaciones de "ayudar al enemigo". La política adoptada evidentemente evitaba semejantes peligros. Pero también significaba que las redes de televisión estaban apoyando una empresa nacional de autoengaño respecto de la guerra, de sus orígenes, de sus objetivos, de sus efectos, de su legalidad, de su moral, sin hablar de la aceptación internacional.

Sin embargo, los hombres de las redes se sentían cada vez más molestos. En ocasiones se mostró ese descontento como en el documental de la CBS de 1967 *El Vietnam de Morley Safer*, en el que Safer presentaba, sin hacer ningún comentario, su entrevista con hombres de la fuerza aérea norteamericana que regresaban de una "misión". Le preguntó qué se sentía al "hacer una matanza semejante" y ellos respondieron:

> El capitán: Me siento realmente bien cuando lo hago. Es una especie de sensación de realizarse. Supongo que la única manera de ganarles es matarlos.
> El piloto: Para mí es sólo otro blanco. Usted sabe, como cuando en los Estados Unidos uno disparaba a maniquíes; aquí uno dispara contra vietnamitas, vietnamitas cong.
> Otro: (*interrumpiendo con voz en off*) Cong. Tú disparas contra los cong. No disparas contra los vietnamitas.
> El piloto: (*riendo*) Muy bien: disparas contra los cong. De todas maneras cuando uno se acerca a ellos y los ve y cuando entran en la mira de uno es sólo como si se tratara de muñecos de madera o algo por el estilo. Y entonces sueltas un par de cohetes como si de ninguna manera fueran personas.[37]

En el año siguiente se produjeron cambios importantes. No en las redes comerciales sino en la televisión pública que había sido durante demasiado tiempo un tranquilo remanso en la escena televisiva. Como trabajaba con reducidos presupuestos, rara vez captaba más de un uno por ciento de los espectadores. Pero a fines de la década de 1960, la televisión pública comenzó a cobrar vida, en parte con material rechazado o ignorado por la televisión patrocinada.

El Departamento de Estado había prohibido a los norteamericanos, incluso a periodistas y a autores de películas, viajar a Vietnam del Norte o a China o a Corea del Norte o a Cuba o a Albania. Los pasaportes de los transgresores habían sido revocados. Se explicaba la prohibición como una medida necesaria para "proteger" a los ciudadanos norteamericanos, pero indudablemente la medida servía para aislar al público norteamericano de toda noticia o punto de vista desfavorable.

Las redes de televisión tácitamente aceptaron la prohibición. Algunos norteamericanos la desafiaron aduciendo principios constitucionales y en varios casos se llegó al litigio. A todo esto, un realizador cinematográfico, Felix Greene, fue a Vietnam del Norte e hizo una película. Aunque residente en los Estados Unidos durante mucho tiempo, era ciudadano británico y en una época había sido representante de la BBC en los Estados Unidos. A principios de la década de 1960 había estado en China y hecho el documental *¡China!* (1963). Aunque las autoridades federales pusieron obstáculos a su distribución, la película se exhibió en salas y en sociedades cinematográficas y dio a los norteamericanos un atisbo de lo que era aquella tierra prohibida. En 1967, cuando Greene se propuso ir a Vietnam del Norte, la CBS le ofreció película, dinero adelantado y los servicios de laboratorio a cambio de la opción por el filme terminado. Al año siguiente Greene regresó con *En Vietnam del Norte* (*Inside North Vietnam*, 1968). En ese momento, la CBS perdió ánimo y decidió exhibir sólo breves fragmentos en sus noticiarios, como hiciera la NBC con *Pilotos en pijamas*, pero la televisión pública aceptó emitir un gran fragmento que duraba cuarenta y nueve minutos, fragmento seguido por un debate.

Esa decisión causó encendidas manifestaciones. Treinta y tres congresistas, ninguno de los cuales había visto la película, firmaron una nota para solicitar la cancelación del programa. Uno de ellos dijo a un director ejecutivo que nunca votaría por fondos destinados a la televisión si *En Vietnam del Norte* se emitía. Pero la transmisión se llevó a cabo. La película dio a los norteamericanos cierto vislumbre de cuestiones que ya eran familiares a públicos de otras partes del mundo. Cleveland Amory, escribiendo en *The Saturday Review*, consideró que la película era "tan conmovedora que consigue que primero uno se sienta avergonzado, luego encolerizado y por fin determinado a instar a todas las personas que conozca para que vayan a verla."

Lo que el público vio era la vida de un pueblo que había sido destruida de fantásticas maneras y marcada por incesantes trabajos, pero extrañamente aquel era un pueblo alegre, orgulloso y digno. Para Amory la película era importante porque mostraba "qué clase de gente es aquella contra la que luchamos y por qué la resistencia que nos hacen está destinada a pasar a la historia junto con las Termópilas, Stalingrado o, si se quiere, Valley Forge".[38]

Las protestas contra la guerra amainaron brevemente después de la elección del presidente Nixon quien retiró de Vietnam tropas de tierra y se refirió a un plan para poner término a la guerra, pero cuando sus intenciones se hicieron claras —pues suponían una intensificación de los bombardeos y la expansión de la guerra a Camboya— se reanudaron los ataques de las películas de guerrilla. El filme *Entrevista a veteranos de My Lai* (*Interview with My Lai Veterans*, 1971) de Joseph Strick —fuerte confirmación de increíbles atrocidades— se exhibió en las salas y ganó un Oscar.

Alrededor de la misma época, la protesta encontró una de sus expresiones más importantes en *La propaganda del Pentágono* (*The Selling of the Pentagon*, 1971), un documental de CBS News escrito y producido por Peter Davis. Se la emitió en horario preferencial. La película quebrantó la fortaleza. Considerando su implacable franqueza, puede estimarse que se trata de una película histórica. No atacaba la guerra como tal, sino que exponía las múltiples maneras en que el Departamento de Defensa promovía la guerra. La complicidad del Departamento con la industria y con importantes congresistas estaba bien ilustrada. El filme mostraba cómo, con inmensos fondos —que sobrepasaban los presupuestos sumados de todas las redes de televisión— el Pentágono había proclamado el evangelio del militarismo. Se exhibía su propaganda dirigida a los adolescentes y la película comprendía algunos extractos tomados de varios filmes del Pentágono. Mostraba cómo el aparato de relaciones públicas del Pentágono había tergiversado en ocasiones los hechos y engañado a los medios de difusión, incluso a la televisión.

Roger Mudd, periodista y narrador del filme, resumía así la situación:

> MUDD: Al defender al país no sólo con armas sino también con ideología, la propaganda del Pentágono insiste en el papel que deben desempeñar los Estados Unidos e intervenir en todo desorden registrado en el mundo. No sólo el público ha sido engañado, sino también la prensa y a veces nosotros mismos, los de CBS News. Esta propaganda es creación de una burocracia desenfrenada que burla todo intento de controlarla.[39]

La película suscitó alabanzas y manifestaciones de indignación. Alguien denunció por teléfono durante la transmisión a

Mudd de ser "agente de una potencia extranjera". El vicepresidente Agnew dijo que el programa era "despreciable". El Pentágono y otros organismos atacaron detalles del tratamiento; pero ninguno de esos ataques estaba dirigido a la sustancia de la película. CBS-TV la retransmitió al cabo de unas semanas; la segunda emisión alcanzó un número mayor de teleespectadores que la primera.

Mientras se registraba este alboroto, el Pentágono retiró de la circulación algunos de sus filmes tendientes a promover la guerra.

Las denuncias hechas contra *La propaganda del Pentágono* habían señalado su carácter extremista e irresponsable. En los meses siguientes, revelaciones publicadas en *The Pentagon Papers* y surgidas del caso Watergate hicieron que las acusaciones de *La propaganda del Pentágono* parecieran poca cosa. La película había identificado un cáncer que incuestionablemente amenazaba la tradición democrática. Si bien se trataba de un documento crítico, era esencialmente conservador, pues defendía los valores tradicionales. Y ponía una vez más de relieve la potencial importancia que tiene la crítica, especialmente la importancia de las películas negras. Buena parte de lo que revelara *La propaganda del Pentágono* se había tratado antes en la prensa sin alcanzar grandes resonancias. La documentación expuesta en el horario preferencial las alcanzó.

Los filmes sobre Vietnam suponían numerosas implicaciones. Sugerían las muchas maneras en que el orden establecido o los intereses creados pueden silenciar, acallar, desalentar, desviar o aislar expresiones que no los favorecen. El autor de películas, por depender de los sistemas de distribución, es a menudo una entidad impotente. Sin embargo esa situación puede cambiar. La multiplicación de los sistemas de distribución permitía que un sistema ejerciera presión sobre otros. En los Estados Unidos, la presión de las películas de protesta, hechas en el extranjero o en el mismo país, tuvieron su impacto en horario preferencial en medios universitarios, sociedades cinematográficas, grupos de ciudadanos y en la televisión pública.

El espíritu de protesta generado por la guerra de Vietnam había pasado mientras tanto a otros campos y así se inició la era de las películas de guerrilla. En Suecia, cuando los manifestantes protestaron por un programado partido con Rhodesia por la

Copa Davis (a causa de las medidas raciales de Rhodesia), jóvenes autores de películas, dirigidos por Bo Widerberg, documentaron el suceso de manera electrizante en *El deporte blanco* (*Den Vita Sporten*, 1968). Curiosamente la protesta —hecha casi por hábito— se convirtió también en una protesta contra el "imperialismo" y la guerra de Vietnam.

En Japón, la actividad cinematográfica de guerrilla alcanzó gran intensidad durante esa guerra. El hecho de que se usara a Japón como lugar de paso para enviar abastecimientos bélicos a Vietnam generó violentos sentimientos antigubernamentales y varios "filmes de protesta", el equivalente japonés de las películas negras. Estos filmes rara vez se vieron en salas generales o en televisión, pero alcanzaron a un público sustancial, en la versión de 16 mm, en clubes, sindicatos y otros grupos. Irónicamente, la amplia distribución de proyectores de 16 mm (los proyectores "Natco"), hecha por las fuerzas de ocupación norteamericanas después de la Segunda Guerra Mundial con fines de adoctrinamiento, había echado las bases para que surgiera un sistema de 16 mm. En este sistema se hicieron películas tan vigorosas como las de la serie *Sanrizuka*,que constaba de tres largometrajes. El denso tráfico aéreo de Japón —intensificado aún más por la guerra— había conducido en 1963 a la decisión de construir un nuevo aeropuerto internacional para Tokio. La zona elegida, Sanrizuka, estaba ocupada por agricultores y granjeros resueltos a impedir la apropiación de sus tierras. Durante cuatro años el cineasta Shinsuke Ogawa documentó la lucha de esos campesinos que llegó a su punto culminante en la tercera película, *Los campesinos de la segunda fortaleza* (*Daini Toride no Hitobito*, 1971). Vemos aquí cómo la resistencia se torna en enconada batalla con las fuerzas policiales cuando las mujeres se encadenan entre sí para formar improvisadas empalizadas y cuando los estudiantes se unen a la lucha por motivos antigubernamentales y antibélicos. Ogawa, al registrar pacientemente el crecimiento de la resistencia que se convierte en un Armagedón, creó un extraordinario documento social y uno de los más vigorosos filmes de protesta.

El cine de disenso hasta tuvo una aparición en la India donde durante la mayor parte de los años transcurridos desde la independencia, el Ministerio de Información y Transmisión había ejercido un ceñido monopolio en la producción de documentales. El autor cinematográfico Khwaja Ahmad Abbas

—que era también un columnista de la prensa muy leído— hizo una película de conformidad con la tradición de la película negra polaca *Varsovia 56*. Con el título de *Un cuento de cuatro ciudades* (*Char Shehar Ek Kahani*, 1968), la película rendía tributo a lo que la India había conseguido hacer en sus principales ciudades, pero al final se concentraba en una cuestión inconclusa, la de los barrios bajos de Bombay y la prostitución. El autor sorprendió a la junta de censores cuando se negó a que se pusiera en la película el rótulo de "solamente para adultos", pues insistía en que su obra era relevante para los jóvenes. El caso se remitió posteriormente al Ministerio de Información y Transmisión que propuso aprobar la película si Abbas accedía a

> abreviar la escena de las mujeres en el distrito de "luces rojas",
>
> eliminar especialmente la toma que muestra cómo la dama cierra la ventana, y las sugestivas tomas de las rodillas desnudas,
>
> y la entrega de billetes de banco.

Abbas se negó a aceptar esas condiciones y replicó:

> Creo que de una vez por todas los tribunales y hasta la Suprema Corte tendrán que decidir la cuestión de si un documental de protesta social puede prohibirse o deformarse mediante cláusulas que originalmente estaban destinadas a eliminar la obscenidad y la pornografía. Yo me propongo tratar esa cuestión partiendo de este punto junto con el tribunal de la opinión pública bien informada. Esta no es una amenaza. Es una promesa.

Abbas inició pleito y llevó su causa a la Corte Suprema. Un año después, por lo visto, los funcionarios de la justicia advirtieron al ministerio que estaba a punto de perder la causa. Mientras se esperaba una decisión, el gobierno anunció que había cambiado su posición y que aprobaría *Un cuento de cuatro ciudades* sin restricciones. Fue aquel un pasmoso momento en los anales cinematográficos de la India.[40]

En la mayor parte de los períodos de la historia del documental la producción había estado controlada por grupos que se encontraban en el poder. En algunas oportunidades, grupos recién llegados al poder lo encontraron valioso para consolidar su posición; este fue el caso de Vertov en Rusia, Riefenstahl en Alemania o Lorentz en Estados Unidos. En los años treinta, el documental comenzó a ser de utilidad como forma de disenso para grupos no gubernamentales. Este movimiento se desvaneció a causa de la Segunda Guerra Mundial pero se reanudó en la posguerra, estimulado por el fermento social y los levantamientos, y al mismo tiempo fue facilitado por varios progresos técnicos. Los equipos más livianos y más baratos tendían constantemente a democratizar un medio reservado antes para unos pocos.

En la década de 1970, la base de la actividad documental se amplió enormemente por obra del nacimiento del *vídeo*, término que comenzó aplicándose al empleo de la videocinta como nuevo medio de expresión. La videocinta había llegado a escena con una función diferente: cuando las grabadoras de videocinta aparecieron por primera vez en la década de 1950, a precios que superaban los 40.000 dólares, su función era la de hacer copias de programas de televisión para conservarlos, retransmitirlos o promoverlos. Las voluminosas grabadoras empleaban rollos de videocinta de dos pulgadas de ancho. Los principales compradores eran las redes y estaciones de televisión. Los equipos más simples, con precios menores, permitieron gradualmente que instituciones educativas e individuos pudieran comprarlos, al principio también con la finalidad de hacer copias. Luego, el advenimiento de las cámaras compactas de vídeo y del equipo de edición, aparatos fáciles de manejar y moderados en cuanto al costo, llevaron la videocinta a un nuevo campo. Esas cámaras —incluso las *portapaks* con cintas de media pulgada— permitían a casi todo el mundo tomar brillantes imágenes. Estas no tenían necesidad de un procesamiento de laboratorio, podían evaluarse instantáneamente. En la mayor parte de los casos, tampoco era necesaria una iluminación especial. A diferencia del celuloide, la cinta podía reutilizarse; de bajo costo, las cintas para las pequeñas cámaras de vídeo podían gastarse con tanta libertad como hace el novelista con el papel. Ahora un solo individuo podía ser una unidad de producción. La videocinta, que ya no tenía tan sólo la función de copiar, llegó a ser un amplio lienzo para el trabajo independiente de vídeo.

En la década de 1970 estas ventajas súbitamente alentaron a toda clase de personas e instituciones a lanzarse en la producción de vídeo, ya se tratara de individuos, ya se tratara de escuelas, iglesias, oficinas o grupos de una comunidad.

Trabajando en todo género concebible y con toda finalidad concebible de comunicación, estos operadores inevitablemente comprendían a los productores de películas de guerrilla. Los nuevos sistemas de distribución —cable, canal de acceso público, satélite de servicio público— representaban un incentivo más.

Una de las instituciones que experimentó primero en vídeo fue la Junta Cinematográfica Nacional de Canadá. En *VTR-Saint Jacques*, una producción de su programa Desafío para el Cambio, había previsto las posibilidades de acción social que tenía el vídeo. George Stoney, el norteamericano que durante un tiempo dirigió el programa, fue a enseñar a la universidad de Nueva York a principios de la década de 1970 y fundó allí su Alternate Media Center (Centro de Medios Alternativos) concentrado en el estudio del vídeo. Stoney concebía el vídeo como un medio en virtud del cual grupos de ciudadanos podían ejercer presión efectiva a través de los canales de acceso público incluidos en muchos sistemas de cable.[41] Los discursos y paneles que generalmente se veían por esos canales le parecían condenados a llegar sólo a públicos minúsculos. Stoney alentaba a los estudiantes a que llevaran siempre *portapaks* al campo de trabajo para documentar crisis y disputas sobre la vivienda, la salud, la contaminación ambiental, el desempleo. Cintas de esta clase, a veces dramáticas y desafiantes, pronto encontraron lugar en los canales de acceso público de varios sistemas de cable.

Pero por un tiempo no fueron bien acogidos por las grandes cadenas de televisión. Estas estaban interesados en programas en colores y las primeras *portapaks* daban sólo imágenes en blanco y negro. La empresa Sony introdujo una *portapak* experimental de colores y de media pulgada en 1973, aparato que prometía resolver ulteriormente esta cuestión, pero quedaban aún otros obstáculos. Las imágenes tomadas por las pequeñas cámaras, si bien eran hermosas a la vista, solían revelar en la transmisión cierta inestabilidad pues se veían parpadeos, centelleos y resplandores. Un ingeniero de Nueva York, John J. Godfrey, trabajando en el programa experimental de laboratorio del sistema de televisión pública, tenía una determinación obsesiva por superar este problema. Excitado por la extraordinaria vivacidad que veía en muchos documentales de vídeo, comprendió que el carácter compacto y portátil del equipo era elemento esencial en ese trabajo. Poco a poco ideó un procedimiento para llevar el trabajo de vídeo, de formato pequeño, a "la calidad necesaria para la transmisión" mediante una serie de doblajes posteriores a la producción misma.[42] Al abrir un nuevo capítulo en el documental televisivo, todo esto dio renovado ímpetu a la experimentación del vídeo. Muchos adelantos se debieron a asociaciones independientes organizadas como cooperativas con los nombres de Global Village, Optic Nerve, The Kitchen, TVTV (Top Value Television). La mayor parte de estas asociaciones producían sus documentales en cintas de media pulgada o de tres cuartos de pulgada.

La tecnología continuó desarrollándose. Al principio, las imágenes y el sonido debían tratarse separadamente; en la década de 1980, las videocámaras con micrófonos incorporados se hicieron accesibles. Ya no fue necesaria la intrusión de quienes grababan sonidos y con ademán intimidatorio debían acercar los micrófonos a los entrevistados. La acción de las videocámaras era prácticamente inaudible.

Todo esto continuó estimulando a los trabajadores independientes y buena parte de su obra presentaba el aspecto del filme de guerrilla. Sus cintas eran no sólo programas, sino además eslabones de una cadena de acción social, lo cual tendió a suscitar, en los círculos administrativos, cierta cautela respecto del surgimiento del vídeo. Algunos observadores consideraban que el documental estaba entrando en una era de amplia participación y de un empleo más amplio y libre. Otros pensaban que las técnicas de vigilancia y control se multiplicarían tan rápidamente como la tecnología de los medios de difusión.

El auge de la fiebre del vídeo y su ulterior impacto en los medios establecidos pueden estar expresados en la saga del Down Town Community Television Center DCTV fundado en 1972 por Jon Alpert y Keiko Tsuno en una antigua estación de bomberos de estilo barroco situada en las inmediaciones del Barrio Chino (Chinatown) de Nueva York. Alpert, después de estudiar en la universidad de Nueva York, ejerció el oficio de conductor de taxi en esa zona multiétnica y participó en los esfuerzos tendientes a reformar el sindicato correspondiente. Keiko Tsuno, que se convirtió pronto en la señora de Alpert, lo introdujo en las técnicas del vídeo. Keiko había llegado de Tokio para estudiar artes y lo que ganaba como camarera en un restaurante japonés de Nueva York financió la adquisición de una *portapak* Sony. Los dos hicieron una cinta sobre el sindicato y los problemas de los conductores de taxi. El trabajo debía servir como un instrumento de organización. La excitación que causó entre los conductores de taxi empujó a Alpert y a Tsuno a profundizar sus conocimientos de vídeo. En aquella antigua estación de bomberos dieron cursos gratuitos sobre vídeo. Siguiendo un curso de cuatro semanas, los estudiantes podían usar libremente un equipo y entonces se los enviaba a Chinatown y otras zonas cercanas para documentar situaciones, conflictos y culturas. Al principio las cintas se exhibieron en las esquinas de calles y en lugares de reunión vecinos. Pero la demanda de cursos se hizo abrumadora. Inicialmente financiados con los ingresos de Alpert y Tsuno, los cursos fueron luego objeto de subsidios del Consejo de las Artes y otros organismos de Nueva York. Durante sus primeros siete años el DCTV dio adiestramiento a no menos de 7.000 personas con instrucciones en inglés, chino y español. Algunos graduados continuaron trabajando como punta de lanza en otros centros de vídeo. Las cintas que salieron del DCTV, en unos quince idiomas, fueron bien acogidas por estaciones televisivas de varias partes del mundo y los ingresos así obtenidos ayudaban en parte a sostener el centro. En los Estados Unidos el apoyo del sistema de televisión pública, hecho posible por el trabajo técnico de John J. Godfrey, resultó un importante factor de expansión. Posteriormente Godfrey se unió al DCTV.

Mientras tanto la fama de la empresa se extendía con las producciones de Alpert y Tsuno. Entre las más vigorosas estaba *Cuidado de la salud: tu dinero o tu vida* (*Health Care: Your Money or Your Life*, 1977) donde se mostraba en primeros planos desgarradores un hospital de la ciudad en grandes apuros por estar recargado de pacientes y al mismo tiempo por deficiencias de los equipos y recortes presupuestarios. La cinta mostraba una cálida relación entre los miembros del grupo de vídeo y el personal del hospital; sin embargo, la impresión que dejaba era desalentadora. Implícitamente se trataba de una protesta contra la draconiana reducción del presupuesto por parte del gobierno. Una secuencia exhibía un anticuado aparato de rayos situado en el centro de cáncer, aparato del que se pensaba que destruía tantos tejidos sanos que un miembro del personal lo llamó "el matador". En otra abrumadora secuencia, un paciente que sufría de un ataque cardíaco muere ante la cámara, aparentemente a causa de la antigüedad del equipo y de la falta de elementos necesarios para una operación de urgencia. No sin suscitar protestas, la grabación formó parte del programa de la red de televisión pública.[43]

Alpert, que iba siempre acompañado por su cámara, tenía aparentemente una misteriosa habilidad para hacer que la gente reaccionara ante él favorablemente y no como ante un periodista inquisidor. Sus encuentros, ya en una sesión privada, ya en medio de una multitud, producían coloquios que parecían pasar por alto el hecho de que Alpert estaba filmando y grabando. Alpert logró llevar estas habilidades a escenarios extranjeros aun cuando se diera una confusión lingüística. Su participación en partidos de béisbol, los domingos por la tarde, con miembros de la misión cubana ante las Naciones Unidas, determinó que Alpert y Tsuno fueran los primeros norteamericanos que después de doce años fueron invitados a Cuba para hacer un documental. Usando la nueva *portapak* Sony de 1/2 pulgada produjeron *Cuba: el pueblo* (*Cuba: The People*, 1974), la primera obra de vídeo de 1/2 pulgada en colores que llegó a la televisión. UPI caracterizó la película como "la mejor visión sobre Cuba desde que Castro derribó el régimen de Batista". Esta circunstancia determinó que Alpert y Tsuno visitaran Vietnam; fueron allí los primeros periodistas de televisión admitidos después de la caída de Saigón. El resultado de su trabajo fue el revelador y profundamente conmovedor filme *Vietnam: recogiendo los pedazos* (*Vietnam: Picking Up the Pieces*, 1977), filmado en colores y en cinta de 3/4 de pulgada. En su secuencia final, que mostraba una visita a un orfanato lleno de hijos de hombres del ejército norteamericano, una muchacha estalla en lágrimas al ver a Alpert. Este le recordaba a su padre que había muerto cuando ella tenía cuatro años.

Tanto el programa sobre Cuba como el programa sobre Vietnam se exhibieron en el sistema de televisión pública con resonantes aplausos. Luego se registraron otros progresos. Esas obras contribuyeron a que las redes comerciales se decidieran a emplear formatos pequeños y ligeros. La NBC, que perdía terreno frente a sus rivales, la ABC y la CBS, y hasta frente a la PBS, trató de contratar a Alpert para que realizara una serie de notas para un noticiario. Este se negó a formar parte del personal pero se mostró conforme con intervenir en la serie de documentales de NBC *Today* sobre la base de discutir cada uno de los proyectos. De manera que los ingresos procedentes de la importante RCA-NBC comenzaron a contribuir al sostenimiento de aquella bulliciosa asociación cooperativa que funcionaba en la antigua estación de bomberos y en las proximidades de Chinatown. Alpert comenzó a ofrecer memorables secuencias en videocintas sobre Camboya, Nicaragua, Irán, Afganistán y también sobre los Estados Unidos en aquellos lugares del país en que se registraban crisis.

El trabajo de Alpert solía ofrecer a los espectadores algo diferente de las producciones de rutina de las demás redes. En Irán y durante la crisis de los rehenes de 1980, los camarógrafos de todas las redes parecían estar anclados frente a la embajada de los Estados Unidos; allí sacaron infinitas tomas de los "estudiantes" que gritaban amenazas y proferían gritos de combate antinorteamericanos. A todo esto Alpert acompañado por una grabador de sonidos y un traductor recorría apartadas calles y plazas con su *portapak* rodeado de iraníes curiosos —algunos hostiles, otros dispuestos a protegerlo—; así captó esclarecedoras escenas y comentarios, a menudo fascinantes por sus contradicciones. Alpert era aficionado a las ambigüedades de la clase que solían evitar los periodistas de las redes quienes preferían aparecer como hombres que conocían la situación y eran capaces de explicarla. Alpert mostró que los iraníes, con todos sus tumultos revolucionarios, eran entusiastas de la música pop norteamericana y de los blue jeans, hasta coleccionaban automóviles norteamericanos. Alpert llegó a visitar un típico "lugar norteamericano", el Mafia Pizza Parlor.

Durante los primeros años de la administración Reagan, el gobierno de los Estados Unidos estuvo cada vez más empeñado en prestar ayuda militar y de otras clases a regímenes autoritarios para tratar de reprimir movimientos de reforma que, en algunos casos, se resolvieron en guerra civil. Los documentales sobre esos movimientos, hechos por aficionados del vídeo según el modelo de Alpert, llegaron en ocasiones a convertirse en películas de televisión. El oficialismo se mostraba cada vez más impaciente respecto de los informes que daban los trabajadores independientes del vídeo y que socavaban las pretensiones y principios del oficialismo.

En muchas partes del mundo, el documental ciertamente intervenía cada vez más en las disputas políticas y comprendía una gama cada vez mayor de participantes. Hacer películas ya había llegado a ser una actividad de movimientos revolucionarios clandestinos en muchos países. En la Argentina, durante 1966-68, Fernando Ezequiel Solanas hizo *La hora de los hornos*, tres filmes tendientes a servir como instrumento de organización clandestina. Las películas contenían un duro manifiesto revolucionario. Autores clandestinos de películas hicieron en Africa del Sur *Fin del diálogo* (*Phela-Ndaba*, 1971) contrabandeada al mundo exterior con vívidas revelaciones sobre el apartheid. Una película clandestina uruguaya, dirigida por el director sueco Jan Lindquist proclamó al mundo el movimiento de los tupamaros con el filme *Tupamaros* (1973), que mostraba una entrevista a un diplomático secuestrado en una "cárcel del pueblo". El auge del vídeo parecía asegurar la continuación de obras de esta clase. Estas representaban una nueva dirección del documental y eran ejemplos especialmente explosivos de una época explosiva.

Notas

1. Se encontrará una exposición sobre Free Cinema en Lovell y Hillier, *Studies in Documentary*, págs. 133-175.

2. Sobre el análisis de los documentales de Franju, véase Durgnat, *Franju*, págs. 9-49 y la discusión de Robin Wood contenida en *Film Comment*, noviembre-diciembre de 1973.

3. Todas las citas están tomadas del número del 13 de septiembre de 1961. La declaración del Canal 7 (WBKB) hecha por Sterling Quinlan apareció en el *Sun Times* de Chicago.

4. Exposición de Karel Reisz contenida en *International Film Annual 1959-60*.

5. Basado en la entrevista Robert Drew; véase la entrevista a Richard Leacock, hecha por Bruce Harding en *Flaherty Oral History Collection*; y Levin, *Documentary Explorations*, págs. 195-221. Se señalan otras fuentes.

6. El incidente de la telaraña está tratado por Leacock en comentarios sobre la banda sonora de *Louisiana Story Study Film*, Museo de Arte Moderno de Nueva York.

7. Entrevista concedida a James Blue, *Film Comment*, primavera de 1965, reeditada en Jacobs (comp.), *The Documentary Tradition*, págs. 406-419.

8. Levin, *Documentary Explorations*, págs. 271-293; Rosenthal, *The New Documentary in Action*, pág. 76-91.

9. Levin, *Documentary Explorations*, págs. 313-328; Rosenthal, *The New Documentary in Action*, págs. 66-75; Denby, David, "Documenting America" en *Atlantic Monthly*, marzo de 1970; *Image*, octubre de 1973.

10. Véanse las discusiones sobre la *India fantasma* de James de Michener contenidas en *Newsweek*, 12 de junio de 1972 y de Eusebio L. Rodrigues, de Goa, *Film Heritage*, otoño de 1973.

11. Las repercusiones del sonido sincronizado en la película etnográfica de campo están reflejadas en Jay Ruby, "Toward an Anthropological Cinema", en *Film Comment*, primavera de 1971; De Brigard, *Anthropological Cinema* y en numerosos artículos contenidos en *PIEF Newsletter*.

12. *Sight and Sound*, otoño de 1972.

13. Entrevista a Jean Rouch.

14. La evolución de las ideas de Jean Rouch hacia la función catalizadora se discutió con gran detalle en una entrevista de dos horas registrada en vídeo y en la televisión belga; en esa entrevista intervinieron Rouch, André Delvaux, Jean Brismée y otros. La videocassette se encuentra en los archivos de la Cinémathèque Royale de Bélgica, Bruselas. Véase también Levin, *Documentary Explorations*, págs. 131-45 y el tratamiento del tema que hace Ellen Freyer, en Jacobs (comp.), *The Documentary Tradition*, págs. 437-43.

15. Entrevista a Chris Marker. Se encontrará un análisis de *Le joli mai* en la discusión de Michael Kustow contenida en *Sight and Sound*, primavera de 1964.

16. Entrevista a Grigori Chukrai.

17. Entrevista a Noriaki Tsuchimoto. Véase también *The Asian*, marzo 5-11 de 1972 y *Film*, primavera de 1972. Ulteriormente la Suprema Corte de Japón se pronunció en favor de las víctimas y sostuvo la responsabilidad de la fábrica.

18. La génesis del enfoque se trata en Worth y Adair, *Through Navajo Eyes*.

19. La reseña de los acontecimientos referentes a *Estamos en tierra india* que hace George Stoney se encontrará en *Challenge for the Change Newsletter*, invierno de 1968-69. Véase también Patrick Watson, "Challenge for Change", *Artscanada*, abril de 1970.

20. La evolución de *VTR Saint Jacques* se trata en *Challenge for Change Newsletter*, primavera-verano de 1969.

21. Una transcripción y la historia del filme se encuentran en Ophüls, *The sorrow and the pity*.

22. Véase la entrevista a Allen Funt por Rosenthal, *The New Documentary in Action*, págs. 251-63.

23. Entrevista a Jerzy Bossak. Se encontrarán antecedentes históricos en Jerzy Toeplitz, "Cinema in Eastern Europe" en *Cinema Journal*, otoño de 1968. Véase también Klaue y otros (comps.), *Dokumentarfilm in Polen*, págs. 66-72.

24. Nemeskürty, *Word and Image*, pág. 197.

25. Entrevista a Kurt Goldberger. Véase Hibbin, *Eastern Europe*, pág.32. *Czechoslovak Short Film 1965-66*, págs. 8-9.

26. Entrevistas a Vicko Raspor, Vladko Gilic, Krsto Skanata, Dusan Makavejev y Zelemir Matko.

27. *Sight and Sound*, otoño de 1971.

28. *Catalogue général des films français de court métrage*, págs. 358-60.

29. Entrevista a Roman Karmen.

30. Drummond y Coblentz, *Duel at the Brink*, págs. 121-22.

31. Eisenhower, *The White House Years: Mandate for Change, 1953-1956*, págs. 449.

32. Sorensen, *The Word War*, pág. 65; *Variety*, 7 de mayo de 1969.

33. Commager, Henry Steele, "On the way to 1984" en *Saturday Review*, 15 de abril de 1967.

34. Schlesinger, *The Bitter Heritage*, pág. 35. Una transcripción de *¿Por qué Vietnam?* se encuentra en *Filmcomment*, otoño de 1966. Véase asimismo *Filmcomment*, primavera de 1969, donde se encontrará una detallada discusión de películas de los Estados Unidos que promovían la guerra de Vietnam.

35. Entrevista a Marvin Farkas.

36. Entrevista a Jerry Stoll.

37. CBS-TV, 4 de abril de 1967.

38. *Saturday Review*, 3 de febrero de 1968.

39. El guión de *La propaganda del Pentágono* se encuentra en Barrett (comp.), *Survey of Broadcast Journalism 1970-1971*, pág. 151-71.

40. Entrevista a Khwaja Ahmad Abbas.

41. La Comisión Federal de Comunicaciones exigió por un tiempo libre acceso a los canales de sistemas por cable, sistema que posteriormente fue adoptado en muchas ciudades con franquicias.

42. Se trata de una evolución compleja. Godfrey consideraba el advenimiento del corrector digital producido en 1973 como especialmente crucial. Entrevistas a John J.Godfrey y George C. Stoney.

43. *Health Care: Your Money or Your Life* se exhibió en el primer Festival Nacional de Vídeo del American Film Institute, festival celebrado en Washington en junio de 1981. Copias de las cintas exhibidas en el festival se han conservado en la Biblioteca del Congreso.

6

El movimiento

largo

Partiendo de los trabajos iniciales de Muybridge, Marey y otros, hemos rastreado la evolución de la película documental a través de un siglo. Hemos visto cómo la posición del documentalista se elevaba y caía, cómo a veces el documentalista trabajaba en la oscuridad y a veces en el centro de los enfrentamientos mundiales. Hemos considerado a los diversos creadores de ese medio de difusión y las películas, mayores y menores, que fueron como hitos en la evolución y que definieron y redefinieron el género. La redefinición fue necesariamente un proceso en marcha, pues cada década aportaba conmociones sociales que pedían documentación e innovaciones de la tecnología de los medios. Los recursos de este medio crecieron a medida que la historia le iba ofreciendo nuevos hechos.

Los documentalistas de todo el mundo continuaron apartados de los grandes estudios cinematográficos pues preferían la unidad pequeña y el mundo que se extendía fuera de los estudios. Dentro de las industrias del cine y la televisión, en las que habían ganado posiciones, los documentalistas constituían una voz minoritaria. Y en todos los continentes, las grandes industrias continuaron siendo ambivalentes acerca de esos intrusos que eran los documentalistas. La gran industria se inclinaba a reciclar mitologías sociales. Los documentalistas parecían no guardar el ritmo general. Eran los que con mayor probabilidad dirían: "Mira, el rey anda sin ropas". Constituían una presencia perturbadora y su trabajo solía ser poco rentable, tanto desde el punto de vista financiero como político. Y sin embargo, parecía que se los consideraba necesarios.

A medida que pasaba el tiempo se multiplicaron y hasta se convirtieron en un movimiento. Cada vez más dinámicos, los

BIBLIOTECA DEL INSTITUTO NACIONAL DE
CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

documentalistas se conocían unos a otros en festivales cinematográficos internacionales, se unían para hacer coproducciones e intercambiaban ideas mediante seminarios fílmicos periódicos y una vasta bibliografía cinematográfica. La comunicación por satélite, el ordenador y el vídeo aceleraron la fertilización general del terreno. Bien acogidos o no, los documentalistas llegaron a ser una imprescindible presencia internacional.

Hemos señalado las varias posturas que tomaron los documentalistas durante su primer siglo de existencia: el explorador, el reportero, el pintor, el abogado, etc... También hemos señalado que estos papeles nunca se excluían entre sí. Un documentalista era casi siempre una combinación de todos esos personajes, aunque diferentes momentos históricos llevaban las diferentes funciones al primer plano. Y todo esto continuaba siendo cierto cuando el documental entró en su segundo siglo de existencia.

Hemos visto que antaño los documentalistas, en su papel de exploradores, viajaron por todos los continentes. Ahora, los documentalistas podían explorar regiones que antes eran impenetrables. Desde el espacio exterior nos mostraron nuestro propio planeta, un oasis verde en medio de una nada sin fin, y quizás más frágil de lo que se había pensado. En 1969 las cámaras inevitablemente acompañaron a los astronautas a la luna y luego fueron sin ellos a tomar vistas de remotos y desolados planetas con sus lunas, tomas que se convirtieron en joyas de los archivos documentales. Los documentalistas se internaron cada vez más profundamente en fantásticos mundos submarinos y, mediante la microfotografía mostraron microscópicas criaturas de mar y tierra antes nunca imaginadas. Con equipos microscópicos hasta hicieron posibles profundas exploraciones en el interior del cuerpo humano como la película de la National Geographic Society *La máquina increíble* (*The Incredible Machine*, 1977) y la de la BBC-TV *El milagro de todos los días: el nacimiento* (*Everyday Miracle: Birth*, 1981). Con cada una de estas aventuras, el documentalista se espantaba al pensar en todo lo que aún continuaba siendo misterioso y permanecía sin registrar.

El documentalista en su papel de reportero encontró también nuevos desafíos y oportunidades. La guerra fría, que había comenzado en las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial, aún dominaba las relaciones internacionales. Las grandes potencias establecían regiones donde no podían ir los reporteros ni los turistas "enemigos". La "seguridad" era una obsesión internacional. Alianzas hostiles se enfrentaban a través de erizados límites de zanjas, muros y alambres de púas. En 1972 el súbito restablecimiento de relaciones entre los Estados Unidos y China pareció señalar una pausa en la guerra fría. Ese restablecimiento negociado por Henry Kissinger durante su supersecreto viaje a Pekín —rebautizada como Beijing durante el gobierno de Mao-Tse tung— era en realidad una maniobra de la guerra fría destinada a aislar a la Unión Soviética, pero por el momento el paso dado por Nixon y Kissinger despertaba gran euforia a medida que los aviones cargados de periodistas occidentales volaban a China para transmitir las pródigas y fastuosas ceremonias que celebraban la amistad de Nixon y Mao. Esa atmósfera festiva preparó el escenario para otros viajes a China y desde China, muchos de ellos emprendidos con fines cinematográficos documentales. En *La otra mitad del cielo* (*The Other Half of the Sky*, 1975), película hecha por Shirley MacLaine y Claudia Weill, un grupo de mujeres norteamericanas viaja a China para establecer lazos de amistad con mujeres chinas. En *De Mao a Mozart* (*From Mao to Mozart*, 1980), la más reveladora y conmovedora de tales películas, fue el violinista y director Isaac Stern quien realizó la gira con la colaboración musical de chinos y norteamericanos, colaboración que unos pocos años antes habría sido considerada subversiva por ambos regímenes. El súbito cambio de actitud impulsado desde las altas esferas no fue un fenómeno poco frecuente del siglo XX.

A pesar de la euforia, era ya evidente que la guerra fría no había terminado. En 1973 el presidente de Chile, el socialista Salvador Allende, fue derrocado en una violenta acción por una junta militar apoyada por la CIA y aguijoneada por compañías multinacionales (la ITT había ofrecido a la CIA un millón de dólares para realizar esa acción). El golpe de Estado, dirigido por Augusto Pinochet, tuvo efectos colaterales en muchos países. Ese golpe significó una catástrofe para artistas e intelectuales chilenos que se inclinaban a prestar apoyo a Allende. Muchos fueron asesinados o "desaparecieron", mientras otros huyeron al exterior o fueron expulsados del país. Documentalistas chilenos continuaron trabajando en Canadá, Cuba, Francia, México, Holanda, Nicaragua, España y otros países; así contribuyeron a fertilizar el campo del documental.

Entre los asesinados se encontraba Víctor Jara, un ídolo de la canción popular fiel a Allende. Su viuda, inglesa de nacimiento, huyó a Inglaterra y se convirtió en la narradora de *Compañero* (1975), una relación extraordinariamente conmovedora de la vida y muerte del cantante, narración completada con canciones de Jara y notas periodísticas. Vacilando en su narración ante la cámara y aparentemente próxima a sufrir un desmayo, la viuda por momentos se detenía antes de continuar su relato. La cámara se mantenía fijamente ante ella para consignar una de esas "crueles" intrusiones de la cámara en la aflicción, intrusiones que a veces ofrecen momentos inolvidables. La mujer deseaba que se contara su historia. El documentalista chileno Patricio Guzmán, asistido por cinco compañeros filmó los sucesos ocurridos antes del golpe militar, durante éste y después de él, en tomas que llegaron a constituir la obra *La batalla de Chile*. Las tomas fueron contrabandeadas a Europa por razones de seguridad. Cinco de los autores del filme, uno a uno, escaparon del país. El sexto, Jorge Müller, fue apresado por la policía secreta en 1974 y ya nunca volvieron a tenerse noticias de él. Llevó años el trabajo de montaje de *La batalla de Chile* que ulteriormente se convirtió en una película épica en tres partes. Después de pasar un período en Francia, el filme se terminó finalmente en Cuba. Las tres partes fueron presentadas en 1974, 1977 y 1979 y tuvieron difusión en muchos países.

Entre los documentalistas expulsados de Chile se encontraba Miguel Littín quien después de haber trabajado en el mundo de la cinematografía en el extranjero regresó a Chile disfrazado (su entrada estaba permanentemente prohibida en el país) y clandestinamente filmó *Acta general de Chile* (1986), su pintura de Chile durante la dictadura militar de Pinochet. Se la presentó en la televisión española en programas de una hora. Esta hazaña de un período de terror fue descrita por Gabriel García Márquez en su libro *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*.

La conmoción chilena tuvo repercusiones en todo el campo documental y hasta en los estudios de Hollywood como lo prueba la película *Missing* (1982), escrita y dirigida por Costa-Gravas, nacido en Grecia, con la actuación de Jack Lemmon y Sissi Spacek. La ira generada por la complicidad de los Estados Unidos se intensificó muy pronto a causa de nuevos sucesos. La administración Reagan, poco después de iniciarse, adoptó la política de estimular "conflictos de baja intensidad" en varias partes de América Latina, Asia y Africa para desestabilizar a los regímenes socialistas; en esa política se fomentaban los regímenes militares considerados "amigos" de los Estados Unidos. En muchos casos se trataba de naciones con dictaduras militares que trataban de eliminar el descontento y los levantamientos. La política de los Estados Unidos contaba con el fuerte apoyo de compañías multinacionales que miraban la estabilidad como la meta más importante. Dicha política comenzó con maniobras "encubiertas" que, al expandirse, se hicieron conocidas y abiertas. En los medios de difusión de los Estados Unidos comenzaron a aparecer breves menciones de tales maniobras, incluso en las noticias dadas por televisión, casi siempre basadas en instrucciones gubernamentales. La mayor parte de las acciones se realizaban en regiones donde las redes de comunicación no tenían representación. Muchos congresistas estaban preocupados por las furtivas maniobras de los Estados Unidos que implicaban evidentes violaciones a tratados y al derecho internacional, pero pocos eran los que estaban dispuestos a luchar contra los servicios de inteligencia de los Estados Unidos, sobre todo contra la CIA, cuyas actividades y alcance parecían más allá del control del congreso. Pero documentalistas independientes de los Estados Unidos que conservaban amargos recuerdos de Vietnam consideraron que estaban asistiendo de nuevo a un surgimiento del neocolonialismo. Muchos se resolvieron a desempeñar un papel independiente para servir como alternativa de las migajas de información oficiales y de los boletines de las redes basados en aquellas. Algunos documentalistas comenzaron a abrirse camino con la película y el vídeo para llegar a numerosos campos de combate. Y durante la década de 1980 produjeron una pasmosa serie de informes. Entres estas producciones fueron notables *El Salvador, otro Vietnam* (*El Salvador: Another Vietnam*, 1981) de Glenn Silber y T. T. Vasconcellos que tuvo una nominación de la Academia como la mejor película documental, *Desde las cenizas: Nicaragua hoy* (*From the Ashes: Nicaragua Today*, 1981), de Helen Sollberg Ladd, sobre el régimen popular que derrocó la dictadura de Somoza y obtuvo reconocimiento internacional, pero también sobre la indignación provocada por los responsables de la política de los Estados Unidos, *Sangre y arena, la guerra en el Sahara* (*Blood and Sand: War in the Sahara*, 1982), de Sharon Sopher, sobre la prolongada lucha del Frante Polisario por independizarse del régimen del rey Hassan de Marruecos apoyado por los Estados Unidos, *Cuando las montañas tiemblan* (*When the Mountains Tremble*, 1983) de Pamela Yates, Tom Sigel y Peter Kinoy sobre la guerra de décadas de los regímenes militares guatemaltecos contra campesinos e indios insurgentes, *Nicaragua: informe desde el frente* (*Nicaragua: Report from the Front*, 1985) de Deborah Shaffer, Ana María García y Glenn Silber y otras tres películas dirigidas por Deborah Shaffer, *Testigo de guerra* (*Witness to War*, 1984), que ganó un premio de la Academia y que trata sobre la continua guerra librada en El Salvador, *Fuego de la montaña* (*Fire from the Mountain*, 1987), una nueva visión de la guerra de Nicaragua y *Danza de esperanza* (*Dance of Hope*, 1989), filmada en Chile cuando se acercaba el fin del gobierno de Pinochet.

Un aspecto único que presentaba esta explosión creadora fue la prominente intervención de mujeres. Rara vez las mujeres (Esfir Shub y Leni Riefenstahl fueron excepciones) dieron nuevos rumbos al desarrollo del documental. A menudo habían realizado obras importante de montaje y en años recientes habían producido una oleada de películas sobre cuestiones de especial interés femenino tales como *Madurez femenina* (1974) de Julia Reichert y Jim Klein, *El surgimiento de la mujer* (1974) de Helen Sollberg Ladd, *Antonia: retrato de la mujer* (1974) de Judy Collens y Jill Godmilobb y *Lo que se da por sentado* (1984) de Michelle Citron. Pero nunca antes las mujeres habían considerado la posibilidad de filmar guerras civiles. En estas empresas a veces se corrían mortales peligros. Y como implícitamente las mujeres desafiaban la veracidad de lo que declaraba el propio gobierno de Estados Unidos, el hecho de que se lanzaran a semejante actividad les parecía a muchos imposible... y esto puede ayudar a explicar el éxito de esas aventuras. Por otro lado, el oficialismo latinoamericano no veía a las mujeres como una amenaza, sino que solía tratarlas con condescendencia y hasta con galantería. Al hacerlas objeto de atenciones, los funcionarios latinoamericanos pueden haber pensado que sus imágenes se suavizaban en Washington y que continuaría fluyendo la ayuda norteamericana. Las autoras de películas filmaban esas atenciones y luego, de la manera más inadvertida posible, acudían a citas previamente arregladas con unidades guerrilleras.

A mediados de la década de 1970, Pam Yates fue a México para aprender español. Allí consiguió trabajo de fotógrafa para un periódico mejicano, tarea que continuó realizando durante dos años. Ya entonces hablaba fluidamente el español, conocía múltiples aspectos de la vida latinoamericana y estaba resuelta a hacer películas en esa región. El hecho de ser bilingüe le valió el favor de algunos productores de los Estados Unidos que le confiaron la función de grabadora de sonidos e intérprete en la realización de *El Salvador: otro Vietnam*. La nominación para los premios de la Academia que tuvo la película aseguró a sus participantes una posición especial. De manera que Yates y el camarógrafo Tom Sigel (que habían formado junto con otros Skylight Pictures) fueron enviados por la CBS en comisión para trabajar en una película sobre Guatemala. Allí, lo mismo que en el caso de El Salvador, los Estados Unidos estaban apoyando a un régimen militar caracterizado por sus brutales esfuerzos para suprimir la oposición interna. Las tomas del grupo Skylight pasaron a formar el programa de la CBS que llevó el título de *Guatemala*, editado por la CBS de conformidad con un modelo estándar. Un periodista de la CBS decía a los espectadores lo que estaban viendo y lo que ello significaba; presentaba además declaraciones de voceros de los Estados Unidos y de Guatemala. Al grupo de Skylight esto le pareció poca cosa, pero las tomas del filme le ofrecían un punto de partida para realizar la película que deseaba hacer. Esta fue *Cuando las montañas tiemblan* que, junto con las declaraciones gubernamentales ofrecía primeros planos sin precedentes de las comunidades de guerrilleros —hombres, mujeres y niños— sometidas al constante bombardeo gubernamental. Los autores del filme vivieron con los guerrilleros y se refugiaron en cuevas con ellos cuando caían las bombas. La película permitía a los espectadores conocer íntimamente la cultura de los miembros de la resistencia.

De una manera u otra, esa guerra se estaba desarrollando desde 1954 cuando la CIA, empleando aparatos de Estados Unidos sin marca alguna y piloteados por hombres de la CIA, había derrocado al presidente electo Jacobo Arbenz Guzmán e instalado en el poder al coronel Carlos Castillo Armas, formado en la escuela militar de Fort Leavenworth. El programa de reforma agraria iniciado por Arbenz fue anulado; entre los beneficiarios de esta medida se contaba la United Fruit

Company. Guatemala recibió inmediatamente una ayuda de los Estados Unidos por valor de 6.500.000 dólares, que fue seguida por otras. El secretario de Estado Dulles proclamó aquella acción como una victoria de la democracia, pero no eran pocos los guatemaltecos que no aceptaron nunca la dictadura militar establecida. Guatemala prohibió a los reporteros que entraran en las zonas dominadas por la guerrilla. En consecuencia, la exhibición de *Cuando las montañas tiemblan* en las estaciones del sistema de televisión pública norteamericana abrió los ojos de muchos espectadores. El narrador era, no ya un periodista de los Estados Unidos, sino una mujer india guatemalteca, Rigoberta Menchú. Y lo que contó llegó a ser un capítulo de la historia de la nación.

Para aclarar los antecedentes históricos, el grupo de Skylight retomó una secuencia (según el estilo de *La marcha del tiempo*) sobre la diplomacia de los Estados Unidos y Guatemala, secuencia basada en documentos norteamericanos. Se criticó vivamente la mezcla de estilos, pero las secuencias relativas a los guerrilleros resultaron atrayentes. *Cuando las montañas tiemblan* tuvo exhibiciones en salas junto con otro filme de Skylight, *Nicaragua: informe desde el frente* que asimismo contenía tomas de arriesgadas acciones de Yates y Sigel.

Nicaragua presentaba una situación que en cierta medida era la inversa de las que se daban en El Salvador y Guatemala. En Nicaragua los Estados Unidos, según se decía, apoyaban a los guerrilleros conocidos como los "contras", quienes, desde bases secretas instaladas en Honduras, hacían incursiones a Nicaragua con el fin de derrocar a su gobierno. El presidente Reagan dijo que los contras eran "combatientes por la libertad" y los presentó como espontáneos insurgentes nicaragüenses. Los voceros de los Estados Unidos negaron toda conexión de ese país con los contras. Yates y Sigel fueron a Honduras y, como dijo Yates, "pasaron a Nicaragua" acompañando a una unidad "contra" en una de sus incursiones. Los contras parecían seducidos por aquella compañía. En los Estados Unidos eran todavía un misterio, sólo el objeto de meros rumores. Las tomas con que regresaron los del grupo Skylight establecieron claramente que poseían modernas armas y municiones de los Estados Unidos, que se habían adiestrado en los Estados Unidos, que estaban bien pagados y que tenían apoyo aéreo con base en Honduras. Exhibida en el programa de noticias de la CBS y presentada ante comités del congreso, la película causó gran conmoción. Combinadas con otras filmaciones locales, que mostraban los esfuerzos de los nicaragüenses para protegerse de las incursiones de los contras, las imágenes pasaron formar la película *Nicaragua: informe desde el frente* producida por Deborah Shaffer.

Shaffer había comenzado su carrera como montajista y aprendió los rudimentos del arte en uno de los noticiarios que habían surgido profusamente durante la guerra de Vietnam. También ella había aprendido español y también ella trabajó en *El Salvador, otro Vietnam*, luego en *Nicaragua: informe desde el frente* y otras películas posteriores.

Testigo de guerra era una película que ella dirigió y que ganó el premio de la Academia otorgado al mejor documental breve; en realidad el filme estaba construido alrededor de la figura del doctor Charles Clements. Cuando joven, el hombre era un ferviente partidario de la acción en Vietnam. Despreciaba a los "hippies". Había ingresado en la Academia de la Fuerza Aérea y pronto se encontró en Vietnam volando en misiones de combate. Al principio le pareció que aquella era una guerra limpia. La veía desde gran altura. Entre una misión y otra, junto con sus compañeros holgazaneaba en la bahía Camranh, un sector de playa reservado a los oficiales, y Clements consideraba esto un gran honor. Pero sus sentimientos fueron cambiando. Destinado al programa "Phoenix", ayudó a las misiones de búsqueda y destrucción que a veces barrían aldeas enteras, incendiaban las cabañas y mataban a los aldeanos intentando eliminar a los vietcong. Cuanto más se daba cuenta Clements de lo que significaba su tarea, tanto más asqueado se sentía. Volando en misiones a Laos, él mismo oyó al presidente Nixon negar lisa y llanamente que los Estados Unidos tuvieran intervención militar alguna en Laos. Cuando los bombardeos secretos se extendieron a Camboya, Clements se negó a intervenir en ulteriores misiones y entonces se lo envió a los Estados Unidos para que se lo sometiera a examen psiquiátrico. Después de numerosos tests fue dado de baja y decidió estudiar medicina. Quince años después lo encontramos en El Salvador, trabajando en una unidad médica que operaba detrás de las líneas de guerrilleros. Usaba barba y se lo conocía como "el doctor Charlie". Lo vemos operando en un tosco "hospital" de sólo cuatro camas. Otra vez sentimos vivamente la existencia de la comunidad de guerrilleros, entre el terror, el humorismo, el afecto y la resolución. Cuando llegan los heridos, estos deben esperar frente al hospital hasta que el médico pueda atenderlos. En ocasiones, aviones del gobierno vuelan sobre la región y el doctor Charlie los reconoce. Son iguales a los aviones que piloteaba en Vietnam.

En *Fuego de la montaña*, Shaffer ofrecía otra mirada a la resistencia nicaragüense, resuelta y tenaz contra las incursiones de los contras. Para hacer *Danza de esperanza*, Shaffer visitó Chile cuando el país estaba aún bajo la dictadura de Pinochet. Aquí la comunicación debía ser cautelosa, críptica, simbólica. Ocho mujeres, cuyos maridos se contaban entre los "desaparecidos", habían creado una "danza de esperanza" en virtud de la cual trataban de infundir esperanza a otras mujeres. Sus sinuosos movimientos expresaban la nostalgia que sentían por sus maridos desaparecidos y estaban acompañados por una canción de Sting, "Ellas bailan solas".

Esta oleada de películas sobre América Latina tuvo sólo una limitada exhibición en los medios principales de los Estados Unidos, redes de televisión y salas de espectáculos. Hasta cierto punto, la televisión por cable y las estaciones de televisión pública las acogieron, pero con cautela. Sin embargo el vigor de los filmes contribuyó a expandir el sistema alternativo de distribución que consistía en sociedades cinematográficas, universidades, escuelas, bibliotecas, museos, iglesias, clubes y los grupos cada vez mayores interesados en la guerra, los problemas ambientales, la pobreza, la corrupción y las cuestiones relativas al poder de los mismos medios de difusión. A medida que crecían estos grupos, el movimiento documental crecía con ellos.

Mientras algunos documentalistas estaban empeñados en informar sobre las guerras en curso, otros —como en anteriores períodos— continuaban trabajando como pintores, interesados más en los valores pictóricos que en el contenido periodístico. Dentro de la tradición de Hans Richter y Man Ray, a menudo usaban imágenes de documentales pero transformadas en fascinantes estructuras de acción. Woody y Steina Vasulka, que comenzaron con imágenes de automóviles en movimiento, construyeron trabajos de vídeo computarizados que eran como el "tema y variaciones" del compositor musical. Ed Emshwiller, después de fotografiar a unos bailarines, agregó su propia coreografía pictórica para crear fugas de movimiento entretejido. Estos procedimientos parecían estimular la profundización de la conciencia de lo que era familiar y fomentaron lo que Vertov había llamado "la maduración del ojo". En *Organismo* (*Organism*, 1975), Hillary Harris pintó el crecimiento de la ciudad de Nueva York como si se tratara de células vivas que se multiplicaban obedeciendo a alguna fuerza vital irresistible. Se oían los latidos del corazón junto con un montaje de frases de psicología humana. El hecho de que el vídeo fuera tan accesible alentaba tales experimentos que llegaron a formar una corriente mundial. Las obras de vídeo se exhibieron en muchos museos. En el Museo Whitney de Arte Norteamericano, de Nueva York, los colaboradores Stan Vanderbeek y Joan Brigham crearon una "instalación de vídeo" llamada *Pantallas de Vapor* (1979), en que se proyectaban imágenes en el vapor, de suerte que éste agregaba sus arremolinados movimientos a las imágenes proyectadas. Esta era una adaptación de la técnica de la linterna mágica del siglo XIX mediante la cual se proyectaban imágenes en el humo. El hecho de que el espectador pudiera andar a través del vapor agregaba un atractivo adicional. El más célebre de los pintores de vídeo, Nam June Paik, nacido en Corea, produjo obras a menudo caracterizadas por su grotesco humorismo. En el primer Festival Nacional de Vídeo del Instituto Cinematográfico Norteamericano (un verdadero acontecimiento de 1981 realizado en el centro John F. Kennedy de Washington) Paik exhibió una instalación titulada *Kennedy/Olympic* (1981) en la que entrelazadas tomas de atletas olímpicos se veían a través de una pecera de parcas doradas de manera que los movimientos de los seres humanos y de los peces vivos se entretejían en sorprendentes configuraciones. En *Meta Mayan* (1981), Edin Vélez enfocó su cámara en Guatemala, pero lo hizo de una manera enteramente diferente de la de los documentalistas reporteros. En virtud del hábil uso del movimiento lento, Vélez nos obliga a mirar atentamente al pueblo guatemalteco. En una secuencia inicial de rara belleza, observamos cómo una mujer se aleja por un camino. Aparentemente la vemos desde cierta distancia por la lente telefotográfica, pero la mujer se da cuenta de que se la está observando. De manera intermitente, a medida que avanza, aparentemente suspendida en el espacio, la vemos mirar hacia atrás, hacia nosotros, con una pizca de resentimiento y hasta de enojo. Podemos apreciar su gracia inmemorial, toda su integridad. Al contemplar la película advertimos el gran amor que el autor siente por ese pueblo. Pero esta toma inicial parece contener una relación clave propia del mundo moderno: en un extremo, el objeto de la cámara, el nativo; en el otro, el intruso que proviene de otro mundo. Vélez no discute el caso, sino que pacientemente deja que sintamos la significación del momento.

Mientras estas obras pictóricas se iban imponiendo en públicos que las apreciaban, especialmente en festivales y museos, muchos otros documentalistas continuaron tratando cuestiones del momento, a menudo —según la tradición de Grierson— en obras que eran francas defensas de alguna causa. La energía atómica y las armas atómicas representaban algunas de las cuestiones más agitadas de la época y suscitaron una larga serie de documentales.

El público general —de todo el mundo— había sido introducido en el concepto de átomo a través de los hongos provocados por las bombas de Hiroshima y Nagasaki y posteriormente en desiertos, islas y océanos de varias partes del mundo. Se trataba de pruebas realizadas por las grandes potencias con bombas que en algunos casos eran más poderosas que dos mil bombas de Hiroshima. Las pruebas estuvieron rodeadas por medidas de estricto control de las imágenes. El público veía sólo los hongos y casi nada más. Diarios, revistas, publicaciones científicas y libros contenían informes escritos con estadísticas, mapas y hasta fotografías de edificios y buques destruidos. Pero para la cinematografía y la televisión, el tema era sólo el hongo, considerado un gran progreso científico. Los efectos atómicos en los seres humanos no figuraban en el cuadro.

En Japón se habían tomado algunas horrendas y breves secuencias en las cercanías de Hiroshima poco después del desastre. Quienes lo hicieron fueron operadores de ciudades cercanas; pero estas tomas fueron rápidamente destruidas por los censores militares japoneses que las consideraban amenazas a la moral de la nación. Las fuerzas de ocupación norteamericanas se incautaron del resultado del nuevo intento —varios millares de metros de película filmada por gente de Tokio dirigida por el historiador del cine Akira Iwasaki y patrocinada por el Ministerio de Educación del Japón— que desapareció de la vista durante casi un cuarto de siglo.

De manera que los hongos constituían el tema general.

Pero esas imágenes con sus pasmosos impulsos y sus turbulentas capas nubosas producían una sensación tan abrumadora que la mayor parte de la gente se contentaba con verlas una sola vez. El secreto se mantuvo firmemente. Durante el breve tiempo en que los Estados Unidos tuvieron el monopolio nuclear, el secreto parecía una garantía de seguridad y en general se lo aprobaba. Para algunos observadores norteamericanos, ese secreto auguraba una *pax americana*, una hegemonía global, concepto que persistió durante mucho tiempo. Cuando el monopolio tocó a su fin, el secreto pareció aun mucho más importante y fue el corazón de la política de la guerra fría que infundía paranoia a todas las naciones nucleares.

Durante la presidencia de Eisenhower, cuando los Estados Unidos proclamaron la era del "empleo pacífico del átomo" —del cual se pronosticaba que haría que la energía resultara tan barata que las facturas eléctricas se harían obsoletas—, el gobierno hizo presión sobre las empresas de servicios públicos para que éstas produjeran energía atómica. Algunas empresas se resistieron, pero una garantía federal contra posibles pérdidas y catástrofes las persuadió. Una razón de esta nada habitual presión gubernamental era que las plantas de energía atómica daban como subproducto material fisionable necesario para la industria de las armas nucleares. Pocos eran los que conocían esta relación entre el átomo "pacífico" y el armamento atómico. Ambas esferas avanzaron juntas y Eisenhower fundó la Comisión de Energía Atómica como autoridad para las dos. La comisión tenía la tarea de fomentar el uso pacífico de la energía atómica y la menos pública tarea de proveer elementos esenciales para la fabricación de las bombas A y H. Organismo promotor y al mismo tiempo regulador, la comisión se encontraba en situación de abarcar conflictos de intereses: desde el comienzo se ocultó su ambigüedad. El poder monopólico de la comisión continuó hasta que en 1974 dejó de funcionar la Comisión de Energía Atómica.

Mientras tanto, se consideró la posibilidad de permitir el acceso a camarógrafos a una serie de instalaciones atómicas antes celosamente guardadas y sólo accesibles a camarógrafos autorizados del Cuerpo de Señales de los Estados Unidos. La Comisión de Energía Atómica dispuso que los camarógrafos filmaran cuestiones nucleares, más de treinta mil metros de películas de 35 mm, tomas de las cuales los productores podrían extraer material "con el permiso de la Comisión de Energía Atómica". Asimismo se pidió a los productores cinematográficos que presentaran guiones para mostrar de qué manera se usarían las tomas. Por esa autoridad que tenía sobre el acceso a materiales atómicos y por el examen que hacía de los guiones, la comisión controló durante años todo lo que se podía mostrar en los documentales sobre el átomo, en su uso pacífico o bélico. El resultado de semejante control fue una década de películas de color de rosa. Y la misma comisión hizo algunas películas que se entregaron gratuitamente a la televisión. El sistema televisivo educacional, creado en la década de 1950, y que desfallecía por falta de fondos, logró por lo menos pasar veinte películas de la Comisión de Energía Atómica con títulos tales como *Oportunidades ilimitadas* (1962), *El átomo y la noche* (1966), *La energía atómica hoy* (1967), *Guardianes del átomo* (1967), *La fisión* (*Go Fission*, 1969). Las películas hechas para los escolares aconsejaban que si en las cercanías estallaba una bomba atómica, todos debían cerrar rápidamente los ojos y agacharse. "Agacharse y cubrirse" era el repetido lema. En las películas se veían niños que se ocultaban debajo de sus escritorios en animados y regocijados ejercicios. Casi todas las películas de las décadas de 1950 y 1960 afirmaban que la energía atómica era necesaria, barata, limpia y segura, aún cuando circulaban serias dudas y advertencias en libros y en publicaciones profesionales —especialmente el *Bulletin of the Atomic Scientists*—; además los periódicos ocasionalmente contenían similares advertencias.

En 1970, las tomas filmadas en 1945 por camarógrafos japoneses salieron inesperadamente a la superficie y desencadenaron una serie de reacciones en los círculos cinematográficos. Aunque durante mucho tiempo la película estuvo clasificada como SECRETA, aparentemente el Pentágono, sin anunciarlo públicamente, había decidido hacerla accesible. Las noticias del acontecimiento llegaron a la Universidad de Columbia y el departamento cinematográfico de su Escuela de Artes obtuvo una copia del filme con la que se produjo *Hiroshima-Nagasaki, agosto de 1945* (1970), un cortometraje que se exhibió por primera vez en la televisión no comercial (rebautizada como "televisión pública") en el XXV aniversario del bombardeo. Esto determinó que universidades, escuelas, bibliotecas, iglesias y grupos especialmente interesados compraran y alquilaran copias por millares. Las tomas fueron utilizadas posteriormente en innumerables películas en todo el mundo. Muchas personas que sólo conocían de la bomba las nubes que formaban el hongo, al ver las conmovedoras tomas de las víctimas humanas y de su desquiciado mundo, comenzaron a definir de manera diferente aquel acontecimiento y lo hicieron desde el punto de vista humano antes que militar. Se desencadenó así una serie de películas de investigación, facilitadas por haberse abolido en 1974 la Comisión de Energía Atómica y por haber terminado su monopolio. Los autores de películas documentales examinaron con agudeza tanto el armamento nuclear como la energía nuclear.

En 1975 *Nova*, una serie científica de la televisión pública, emitió *La conexión del plutonio* (*The Plutonium Connection*) producida por John Angier; la película advertía sobre los peligros inherentes a la activa elaboración y empleo del plutonio por parte del gobierno; describía esta sustancia como la más mortal del mundo y advertía que si una pequeña cantidad de ella se filtraba aun a una nación pequeña o a un grupo disidente, podía capacitarlos para producir una bomba nuclear. Se mostraba a un estudiante de veinte años que había diseñado una bomba de plutonio usando información accesible en bibliotecas públicas. En realidad varias instalaciones de energía atómica de los Estados Unidos no habían podido explicar la desaparición de pequeñas cantidades de plutonio y corrían rumores de que algunas naciones habían alcanzado la capacidad nuclear. *Nova* hizo seguir a esta advertencia la producción *Incidente en el trasbordador de Brown* (*Incident at Brown's Ferry*, 1977), de Robert Richter; en el filme se consideraba un accidente producido en una planta nuclear de Alabama debido a deficiencias de diseño y falta de adiestramiento del personal. Estos programas de *Nova* provocaron la ira de los miembros del Foro Industrial Atómico, que representaba a los manufactureros nucleares, y ese grupo se indignó aún más con la presentación de *Peligro: residuos radiactivos* (*Danger: Radioactive Waste*, 1977), un documental de la NBC producido y escrito por Joan Konner. Tratábase de la primera película que enfocaba los problemas de los residuos nucleares y ofrecía vistas del "parque industrial" atómico de Hanford, unos mil quinientos kilómetros cuadrados del estado de Washington, cerca del río Columbia donde millones de residuos radiactivos de los programas nucleares militares estaban enterrados; también había allí una gran acumulación de equipos radiactivos obsoletos que esperaban alguna solución, pues las medidas se consideraban insatisfactorias, transitorias y potencialmente amenazadoras. El documental decía que la nación había creado "un monstruo radiactivo sin una jaula que lo contuviera". El Foro Industrial Atómico organizó ataques contra el canal de televisión y los autores de la película, pero así y todo la NBC continuó produciendo filmes de este tipo. La advertencia contenida en *Peligro: residuos radiactivos* tuvo vigorosos ecos años después en *La construcción de bombas* (*Building Bombs*, 1988) de Mark Mori y Susan Robinson, una pintura de la "sede de la bomba de hidrógeno" unos setecientos cincuenta kilómetros cuadrados junto al río Savannah contaminado por décadas de producción de plutonio y de tritio; se mostraba asimismo un depósito voluminoso de residuos, pero a la vista no se indicaba ninguna solución. Los empleados de la planta, cada vez más preocupados, habían solicitado un estudio de las condiciones sanitarias, pero la solicitud fue rechazada por considerársela innecesaria.

Uno de los filmes más enérgicos de este período se pasó por la estación de la televisión pública KTEH-TV, San José: *El día posterior al domingo de la Trinidad: Robert J. Oppenheimer y la bomba atómica* (*The Day After Trinity: Robert J. Oppenheimer and the Atomic Bomb*, 1980), de John Else. Rastreando la evolución de la bomba atómica, la película se concentraba en la compleja figura de Robert Oppenheimer, su principal creador. Empleando abundantes tomas históricas, antes secretas, pero ahora accesibles, y apoyándose en recuerdos obtenidos en entrevistas, el realizador pintaba una asombrosa colonia de hombres de ciencia e ingenieros que durante la guerra se había reunido en un aislado lugar montañoso de Nueva México. En el grupo se contaban los más importantes físicos del mundo, como Edward Teller, Hans Bethe, I. I. Rabi, Freeman Dyson y muchos otros, ayudados por seis mil empleados supernumerarios. La vida de todos ellos estaba envuelta en el secreto. El director de la empresa era el general Lesley Groves, corpulento militar que había elegido a Robert Oppenheimer para que coordinara todo el proyecto. A muchos la elección les pareció sorprendente, pues Oppenheimer, hombre brillante e imaginativo, era no sólo un físico sobresaliente sino también un estudioso del sánscrito y lector de la poesía india. Después de un ligero almuerzo, no tenía reparos en citar un pasaje tomado del poema épico indio el *Mahabharata*. Pero los hechos hubieron de mostrar que se trataba de un organizador extraordinario, que mantuvo en movimiento su vasta colonia dirigida hacia sus fines a través de numerosos obstáculos y siempre en una atmósfera de cordial camaradería. Todos trabajaban intensamente, jugaban con energía y se reían mucho. Por fin llegó el 16 de julio de 1945, el día posterior al domingo de la Santísima Trinidad, día en que todo estaba dispuesto para la prueba. Después del increíble estallido todos vieron formarse una grotesca y enorme nube que tomaba color anaranjado y púrpura a medida que se elevaba en el cielo. Posteriormente Oppenheimer recordó que algunos se habían reído, algunos habían gritado y otros guardaron silencio. "Recordé los versos de la escritura hindú, el *Bhagavadgita*. Vishnú trata de persuadir al príncipe de que debe cumplir su deber y para impresionarlo toma su forma de múltiples brazos y le dice 'ahora me convierto en la muerte y soy el destructor de mun-dos.' " Unas semanas después, cuando ya habían caído las bombas sobre Hiroshima y Nagasaki y el Japón se había rendido, la guerra terminaba; los autores de la película continúan filmando a Oppenheimer y a los hombres de ciencia. Oppenheimer insiste en que la bomba debe ponerse bajo control internacional para evitar una carrera armamentista. Edward Teller no está de acuerdo, quiere firmemente desarrollar una bomba mayor, la bomba H, y conservar así el monopolio nuclear de los Estados Unidos. Promueve celosamente esta política en tanto que Oppenheimer continúa oponiéndose a ella. Se llega a poner en tela de juicio el patriotismo de Oppenheimer, algunos insinúan que está pagado por los soviéticos. Posteriormente, en 1953, por orden del presidente Eisenhower, Oppenheimer queda despojado de sus fueros de seguridad. Ya entonces, los soviéticos han desarrollado su bomba A y la carrera armamentista está en marcha. En cada uno de sus altibajos, la prensa trata de entrevistar a Oppenheimer aunque éste ya no pertenece a la elite atómica. Cuando se hace una proposición de dar el control atómico a las Naciones Unidas y se le pregunta a Oppenheimer qué piensa de ello, éste dice: "Es demasiado tarde. Debería haberse hecho el día posterior al de la Trinidad".

Por todas partes continúan produciéndose películas de esta índole. Holanda produjo la poco habitual *Dios mío, ¿qué hemos hecho?* (*Mijn God, Wat Hebben We Gedaan?*, 1981) de Roelof Kiers. Habiéndose enterado de que el Grupo Compuesto

509 de la fuerza aérea de los Estados Unidos —el contingente que, desde el avión Enola Gay, arrojara la bomba sobre Hiroshima— tenía reuniones cada tres años, Kiers dispuso que gente de la televisión holandesa cubriera el acontecimiento. En un depósito smithsoniano situado en las afueras de Washington, los participantes trepaban al Enola Gay y bajaban de él, se tomaban instantáneas y saludaban desde el histórico aparato mientras se contaban recuerdos. Entrevistados por los hombres de la televisión, todos negaron que estuvieran perturbados por haber inaugurado la era nuclear, aunque algunos aparentemente habían pasado por períodos de depresión emocional. El programa indicaba la imposibilidad de asimilar semejante hecho a la experiencia de la vida de uno. El grupo podía aceptarlo sólo tratando de considerar aquella reunión como una de las reuniones del colegio, la reunión de la vieja pandilla. La película dejó a muchos espectadores desconcertados por esa actitud, pero también conmovidos pues la conducta de esos hombres parecían sólo una metáfora de la conducta de la sociedad en general que durante años también había preferido no mirar los problemas planteados por la bomba.

De Australia llegó a los Estados Unidos *Media vida* (*Half Life*, 1986), de Dennis O'Rourke, sobre la prueba "Bravo" realizada por los Estados Unidos en 1956 en las islas Marshall. Allí, una bomba de poder 1.000 veces mayor que la arrojada en Hiroshima había causado una querella sin precedentes. Los nativos de una isla cercana no habían sido evacuados, aunque fueron tratados médicamente después del suceso. La película sostenía la opinión de que se los había usado como conejitos de India humanos. El *Washington Post* consideraba que el filme era "chocante, fuerte, extraordinario". Esta película y *Radio Bikini* (1988) de Robert Stone sobre una prueba semejante realizada en una isla del Pacífico en la que los nativos estuvieron letalmente expuestos, recordaban los documentales acusadores de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, de conformidad con la tradición de *Noche y neblina*. A esta tendencia respondía también *Círculo oscuro* (*Dark Circle*, 1982) de Judy Irving y Chris Beaver que consideraba tragedias producidas en vidas individuales de los Estados Unidos por efectos de una cisterna contaminada, de una planta atómica cercana, de una prueba atómica y de otros fenómenos de un ambiente militarizado. Con secas palabras, el filme acusaba a quienes tomaban decisiones y que durante décadas —¿por ignorancia o por arrogancia?— habían puesto muchas vidas en peligro. Aunque realizada en 1982, la película estuvo mucho tiempo retenida sin transmitirse por la televisión pública por la acción de prudentes ejecutivos, pero por fin se la emitió en 1989, aparentemente en reconocimiento a un cambio de la opinión general. Ganó el Oscar a la mejor película documental.

En medio de todos los horrores, los documentalistas también supieron aplicar sus golpes en una vena satírica, como en *Sin escondite* (*No Place to Hide*, 1982), un cortometraje hecho para la televisión por Tom Johnson y Lance Bird y *El café atómico* (*The Atomic Cafe*, 1982), realizado para ser exhibido en salas por un grupo que se llamaba a sí mismo el Proyecto de los Archivos; entre sus autores se contaban Kevin Rafferty, Jayne Loader y Pierce Rafferty. Los productores de ambas películas se habían inspirado en material de los archivos; habían desenterrado anteriores y tranquilizadores filmes del gobierno y habían hecho con ellos compilaciones. Ahora estas películas parecían no sólo ridículas, sino además extraordinariamente cínicas. Las multitudes, que apenas podían creer lo que veían, acudían a las salas para ver *El café atómico*; en cuanto a *Sin escondite*, logró un espacio en la serie de televisión pública titulada *Cuestiones de vida y muerte*. Las dos películas se distribuyeron en el extranjero, así como en los Estados Unidos. A la larga, los películas del gobierno habían resultado un tiro por la culata.

Ante tales ataques, el gobierno y los voceros de la industria atómica continuaban sosteniendo que la energía nuclear era segura, limpia, económica y necesaria. Esta afirmación se hizo más difícil de sostener después de *Chernobyl: crónica de unas semanas difíciles* (*Chernobyl: A Chronicle of Difficult Weeks*, 1986) de Vladimir Shevchenko; tratábase de una película soviética que sintetizaba la política inaugurada por Gorbachov a mediados de la década de 1980, la apertura o *glasnost*. En años anteriores, la Unión Soviética habría hecho todo lo imaginable para negar u ocultar cualquier catástrofe nuclear. Esta vez, los camarógrafos soviéticos se lanzaron rápidamente a trabajar y continuaron en el lugar del desastre durante tres meses. En sus tomas vemos a hombres que corren peligro de muerte al introducirse en la planta atómica con el fin de atenuar la tragedia. El filme comienza con el anuncio del desastre, hecho

BIBLIOTECA DEL INSTITUTO NACIONAL D
CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

por Gorbachov en la televisión. Pero a pesar de toda la "apertura" nadie podía predecir el alcance de la catástrofe, tal como hubo de desarrollarse en los meses y años siguientes.

El frente antinuclear poco a poco fue dejando espacio al movimiento ecológico con el cual se unió. *Zona libre* (*Free Zone*, 1989) de Mary Beth Braun, David L. Brown y James Heddle, era una película que representaba una nota jubilosa, puesto que se ocupaba de las incontables regiones y naciones de todo el mundo, grandes y pequeñas, que habían declarado su resolución de verse libres de los peligros nucleares. La película se convirtió en un vigoroso instrumento de organización para el Movimiento de Zonas Libres y se la vio en todos los continentes.

Además de la disociación del átomo y de la destrucción ambiental, varias otras cuestiones desafiaban a los activos realizadores cinematográficos; de ellas resultaron muchos documentales, algunos de gran fuerza. Entre ellos podemos citar *Sueños asfixiantes* (*Smothering Dreams*, 1980), película realizada por un veterano de la guerra de Vietnam, Dan Reeves, en la que se describen las "viejas mentiras" sobre la gloria de la guerra que desde la infancia, en la escuela, en la familia y en la iglesia, lo prepararon para convertirse en un ansioso voluntario dispuesto a matar a asiáticos y norteamericanos en una carnicería decretada por hombres ignorantes; *Fértil memoria* (*Fertile Memory*, 1980), de Michel Khleifi que de manera convincente y clara muestra lo que siente un palestino al vivir día tras día bajo el sometimiento militar israelí y ser en realidad un extranjero en su propia tierra; *Nociones étnicas* (*Ethnics Notions*, 1986) de Marlon Riggs, un deslumbrante panorama de posters, canciones, dibujos animados y artefactos que representan la historia racista de los Estados Unidos, elementos todos tratados con tanto vigor y humorismo en un estilo rítmico, que Riggs se eleva muy por encima de la clase de animosidad que está pintando. El autor echa al montón de basura todos esos sentimientos. *Lenguas desatadas* (*Tongues Untied*, 1989) también de Riggs, película en que el autor despliega la misma energía y el mismo virtuosismo en una notable afirmación del amor homosexual. *No es una historia de amor* (*Not a Love Story*, 1981) es una película en la que el documentalista canadiense Bonnie Klein se resuelve a visitar personalmente los recintos de la industria pornográfica, aventura que le repugna y luego especula oscuramente sobre la significación social de tal industria.

¿Quien mató a Vincent Chin? (1988) de Christine Choy y Renee Tajima, penosa documentación de un resonante error judicial debido a animosidades étnicas. *¿Vas a ir al baile?* (*Are You Going to the Ball?*, 1987), película en la que la documentalista soviética Nadezhda Khvorova, liberada por la *glasnost* de las antiguas coacciones, acusa a quienes obligan a intensa preparación a muchachas soviéticas preadolescentes para que alcancen gloria gimnástica en los juegos olímpicos. Una práctica que, según lo muestra el filme, deja a muchas de ellas en un total agotamiento físico. Una ex campeona, aún joven, dice: "Me duele todo el cuerpo... y ahora estoy acabada".

Mientras muchos documentalistas recogían cuestiones de su tiempo, un número mucho mayor de ellos parecía inclinarse hacia el documental considerado como crónica histórica. El género alcanzó cada vez mayor envergadura durante las décadas de 1970, 1980 y 1990. Y al mismo tiempo pareció dividirse en varios subgéneros diferentes.

Uno de ellos presentaba un aspecto nuevo. La serie de televisión de la BBC *Civilización* (*Civilization*, 1970), que presentaba al historiador del arte Kenneth Clark y que estaba dirigida por Michael Gill, fue el modelo y el agente catalizador del género. La película era esencialmente una continua exposición de Clark quien, para presentar sus puntos de vista, se trasladaba a cualquier parte del mundo occidental y señalaba algún monumento, alguna obra de arte o algún objeto curioso. Nada se decía sobre los meses de viaje que se necesitaban para hacerlo; se trataba de una movilidad instantánea que superaba la velocidad con que se movía la diplomacia del momento. Esa fórmula fue empleada de nuevo en otra serie de Michael Gill, *Estados Unidos* (*America*, 1972), con la aparición de Alistair Cooke. La película también llegó a ser la base de *El ascenso del hombre* (*The Ascent of Man*, 1974), película en la que actuaba Jacob Bronowski, dirigida por Gill en asociaciones con Adriane Malone; aquí todo el mundo era objeto de la exhibición. La narración de Bronowski representaba un cambio de estilo. Clark y Cooke se habían manifestado decididamente moderados y hasta olímpicos, lo cual en cierto modo convenía a su omnipresencia. Bronowski adoptó una posición diferente. A menudo se inclinaba cuidadosamente sobre alguna antigua inscripción hecha en la piedra o sobre un viejo pergamino o sobre una momia, o bien pasaba amorosamente la mano por una escultura de algún templo o un delicado vaso mientras pugnaba por encontrar palabras que expresaran su reverente pavor por cada paso crucial dado en el ascenso de la humanidad; también se detenía a analizar lo que implicaba cada uno de esos pasos. No se preparaba ningún guión. Clark y Cooke parecían guías bien informados; Bronowski era el compañero que lo sabía todo y en ese papel atraía la atención de los espectadores. Mientras tanto, en la India, el documentalista S. Krishnaswamy se sintió tan ofendido por la pintura que hiciera Clark de la "civilización" entendida como un fenómeno occidental centrado en la región del Mediterráneo, que produjo *Del valle del Indo a Indira Gandhi* (1980) —con el nuevo título de *Donde coexisten los siglos* en una versión posterior—; en su película Krishnaswamy sondeaba todos los rincones del subcontinente indio y se movía a través de milenios de historia. La obra llegó a ser un gran éxito en la televisión y en las salas de exhibición tanto de la India como de otros países, incluso la Unión Soviética.

Si bien Krishnaswamy abarcaba millares de años, la serie de la BBC *La vida en la tierra* (*Life on Earth*, 1979) de David Attenborough cubría medio billón de años y mostraba las pruebas en centenares de lugares de todos los continentes. A veces, de rodillas, Attenborough señalaba con precisión rastros del surgimiento y extinción de innumerables especies, grandes y pequeñas, que antes habían habitado el planeta. Su serie, que abría los ojos de la gente, hubo de complacer mucho a los ecologistas como hubo de hacerlo también *Cosmos* (1980), una coproducción británico-estadounidense que presentaba Carl Sagan y estaba dirigida por Adrian Malone. Aquí el objeto de la exhibición era la Tierra y todo cuanto hay en el espacio exterior. En Siberia y otros desolados lugares Sagan examinaba cráteres aparentemente hechos por el impacto de objetos provenientes del espacio y luego discutía las teorías a que habían dado origen dichos cráteres. Pasaba revista al lento desarrollo de la astronomía y a la persistencia de singulares nociones astrológicas que hasta regían la fijación de las fechas de conferencias cumbres en que debían reunirse líderes mundiales. Con la ayuda de extraordinarios "efectos especiales", Sagan ofrecía vistas de nuestros planetas vecinos. Según él decía, algunos son como el infierno y nuestro propio planeta como el cielo. "Pero las puertas del cielo y del infierno son adyacentes y no presentan marcas". Esa ambiciosa y deslumbrante visión panorámica gozó de éxito durante bastante más de una década; parecía probable que este subgénero reapareciera periódicamente.

Un segundo subgénero del documental histórico, basado en la compilación de tomas conservadas en archivos, había sido un subgénero fijo desde *La caída de la dinastía Romanov* de Esfir Shub. Sin embargo, adquirió nueva significación durante las décadas de 1970 y 1980 en parte a causa de las necesidades de la televisión y de la industria de la transmisión por cable, pero también a causa del aumento de archivos accesibles. Las colecciones fílmicas de los antiguos noticiarios se habían conservado cuidadosamente durante el apogeo de éstos, pero alrededor de 1970 todas las empresas de noticias estaban en bancarrota. La colección de *Universal News*, con inclusión de sus derechos de propiedad intelectual, se donó entonces a los Archivos Nacionales de los Estados Unidos, lo cual valió a los propietarios una sustancial reducción de impuestos. De conformidad con arreglos semejantes, la colección de *Fox Movietone* pasó a la Universidad de Carolina del Sur y *News of de Day* de la Hearst-MGM a la Universidad de California, Los Angeles. De esta manera vastas cantidades de secuencias históricas —referentes a innumerables sucesos del siglo— fueron accesibles a los documentalistas que, como no debían pagar derechos, sólo invertían en los costos de la reproducción. Otras colecciones se incorporaron en los negocios comerciales de venta de película y también se hicieron accesibles. Mientras tanto se estaban acumulando en las redes de la televisión enormes colecciones de secuencias de noticiarios. Al principio, también éstas se conservaron cuidadosamente, pero durante las décadas de 1980 y 1990 las redes de televisión se sintieron cada vez más presionadas por el surgimiento de la transmisión por cable y las videocasetes, de manera que buscaron otras fuentes adicionales de ingresos. La NBC comenzó a anunciar su nuevo material con el nombre de WALL TO WALL FOOTAGE. Los archivos de vídeo y noticias de la NBC con películas y cintas referentes a todo el mundo hacían sus anuncios publicitarios en publicaciones cinematográficas profesionales como *International Documentary*. Además de estas colecciones —que eran una herencia de las empresas privadas— había millones de metros de película filmada por organismos gubernamentales en todo el mundo. Las grandes instituciones militares cubrían con películas o cintas sus maniobras, sus pruebas de armas y sus acciones de guerra con fines de adiestramiento y revisión. La mayor parte de estos registros se mantenía en secreto mientras poseyera una significación militar, pero posteriormente pasó a los archivos públicos. Sólo una pequeña fracción de las secuencias de todas estas colecciones se había usado alguna vez. Los camarógrafos, por lo general, filmaban cantidades de tomas de cada sucesos que cubrían. Las tomas logradas se catalogaban con miras a un posible uso futuro. De manera que un investigador de las décadas de 1970 ó 1980 que registrara los archivos importantes podía toparse con un material que arrojaba nueva luz sobre hechos pasados, hechos que habían sido apenas entendidos o enteramente mal entendidos por el público de la época. Esta acumulación de película constituía un recurso invalorable para reinterpretar el pasado, para la historia "revisionista", expresión que en realidad incluye toda la bibliografía histórica. Los abundantes archivos norteamericanos inevitablemente llegaron a ser una fuente importante para los documentalistas, de suerte que de los esfuerzos de éstos comenzó a nacer una rica sucesión de filmes de compilación. Estos comprendían incontables cortometrajes y por lo menos dos series de dimensiones épicas hechas para la televisión. Ambas fueron reconocidas como obras importantes de historia; una era *Con los ojos puestos en el premio* (*Eyes on the Prize*, 1980), una crónica del movimiento de los derechos civiles norteamericanos, y la otra *Vietnam: una historia para la televisión* (*Vietnam: A Television Story*, 1983), una película sobre los treinta años de guerra de Indochina.

A diferencia de anteriores películas de compilación, que a menudo estaban dominadas por un solo narrador, la nueva corriente tendía a combinar tomas históricas con el testimonio de participantes sobrevivientes de los hechos tratados. Esos participantes aparecían a veces ante la cámara, pero su testimonio podía también continuar con la voz en off. Ese empleo de múltiples testigos, cada uno de los cuales con sus propias perspectivas, constituía una reacción contra los narradores casi omniscientes. Y como los testigos no eran intrusos sino que constituían parte de la historia, sus narraciones podían aportar elementos de humorismo, cólera, pena, *pathos*, entusiasmo. Las pruebas fotográficas combinadas con el comentario recordatorio formaban una rica mezcla de matices humanos.

Con los ojos puestos en el premio pintaba un movimiento popular que había adquirido impulso durante los primeros años de la televisión; algunos observadores hasta pensaban que la televisión había acelerado ese movimiento aunque lo hiciera sin proponérselo. Las transmisiones de radio norteamericanas eran implícitamente de hombres blancos y la televisión en su primera fase fue notoriamente de hombres blancos. Rara vez se mostraban rostros negros, en los noticiarios, en los avisos comerciales o en los programas de entretenimiento. *Amos 'n' Andy* constituyó una excepción; sin embargo, los actores negros que aceptaron los respectivos papeles —papeles que habían sido representados por blancos en la versión de la radio— tuvieron que entrenarse para "hablar como los negros de clase baja", una condición que algunos rechazaron. De manera que los televidentes negros experimentaban continuamente la sensación de ser "ajenos" a la cultura norteamericana. Nuevos camarógrafos o defensores de los derechos civiles filmaron muchos choques de los primeros registrados en la lucha por los derechos civiles. Esas tomas rara vez llegaron a pasar de quince minutos de duración en las transmisiones, pero las tomas mismas existían en colecciones dispersas y podían ser valiosas si se las encontraba. Para realizar *Con los ojos puestos en el premio* intervinieron muchos investigadores, escritores, directores, especialistas en catalogar y en montar películas. El productor ejecutivo de la serie fue Henry Hampton que cuando era joven había participado en aquel movimiento. Aquí se emplearon fotografías así como tomas fílmicas. Se destacaban agudamente las principales figuras del movimiento: Martin Luther King, Malcolm X y muchos otros. Julian Bond, un importante líder de los primeros tiempos, se encargaba de ligar con su narración las diferentes secuencias. En toda la película tenían una parte importante las canciones del movimiento de derechos civiles. Las colisiones producidas dentro del movimiento y, debidas a diferentes puntos de vista sobre la estrategia que debía seguirse, se mostraban claramente. En la película había ironía, drama, tragedia, comedia, todo fundido en un vacilante panorama que probablemente esté destinado a quedar como un documento clave de la era.

Lo mismo cabe decir de *Vietnam: una historia para la televisión*, hecha con colaboración francesa y británica por el productor ejecutivo Richard Ellison de la WGBH de Boston y el escritor Stanley Karnow. Lawrence Lichty fue quien dirigió la investigación sobre los medios de difusión. El problema de investigación era aquí aún más difícil que el que debió enfrentar *Con los ojos puestos en el premio*. El argumento se extendía desde el gobierno colonial francés hasta la independencia de Vietnam, es decir, abarcaba décadas de tumultos en los que intervenían Francia, Inglaterra, Japón, China, la Unión Soviética, Camboya, Laos y los Estados Unidos. Los norteamericanos conocían estas dificultades principalmente por la cobertura televisiva realizada por los Estados Unidos durante los últimos años de la intervención de este país. La investigación internacional era esencial y los productores encontraron material fílmico en muchos países. Recuerdos de los participantes —a veces ante la cámara, a veces con su voz en off— servían para dar a la toma una dimensión más. Se solicitaron testimonios no sólo de quienes lucharon en batallas (de todos los bandos, combatientes y víctimas por igual) sino también y muy especialmente de quienes tomaban decisiones: gobernantes, primeros ministros, generales y diplomáticos. Estos personajes fueron invitados a explicar sus cruciales decisiones. Las explicaciones, yuxtapuestas unas a otras junto con las pruebas fílmicas, mostraron elocuentemente los engaños, las hipocresías, las decepciones y los autoengaños que con frecuencia gobernaron el curso de la guerra. Se mostraron allí mentiras, mentiras inadvertidas, mentiras ingeniosamente encubiertas y mentiras flagrantes, todas ellas envueltas en la retórica del deber y la libertad.

Inevitablemente *Vietnam: una historia para la televisión* fue atacada por algunos, especialmente por quienes habían sido vehementes partidarios de la guerra. Nociones simplistas de la guerra habían confundido la historia durante mucho tiempo. Pero los productores estaban resueltos a documentar cada punto. De manera que realizaron una obra multifacética que ofrecía la perspectiva necesaria. La serie fue aclamada ampliamente y hasta obtuvo un premio de la Organización de Historiadores Norteamericanos.

Mientras las dos series épicas de compilación absorbían la atención de los grandes autores cinematográficos, estaban surgiendo proyectos más breves basados en el material de los archivos y debidos a la obra de documentalistas individuales que trabajaban solos o con pocos colaboradores. Esas películas se dieron en número asombroso. Entre ellas debemos citar

Muchachas del sindicato (*Union Maids*, 1976), de Julia Reichert, James Klein y Miles Mogulescu, hecha con filmaciones sobre las luchas laborales llevadas a cabo durante los años de la depresión, con el testimonio de tres ancianas que se reconocían cuando eran jóvenes en las tomas y que aportaron violentos recuerdos; *Hombres de bronce* (*Men of Bronze*, 1977) de William Miles sobre un contingente de negros adiestrados para luchar en la Primera Guerra Mundial y enviados al extranjero, pero que, porque el general Pershing no deseaba tropas negras bajo su mando, combatieron con uniformes franceses; *Con críos y banderas* (*With Babies and Banners*, 1977) de Lorraine Gray, Lynn Goldfarb y Anne Bohlen sobre una huelga masiva de la década de 1930 tal como la filmaron camarógrafos de noticiarios y como la recordaban mujeres que habían tomado parte en ella; *Los inestables* (*The Wobblies*, 1979) de Deborah Shaffer sobre los Trabajadores Industriales del Mundo (IWW), un vasto movimiento laboral formado antes de la Primera Guerra Mundial pero diezmado por el miedo de posguerra a los "rojos", período en el que el procurador general de los Estados Unidos A. Mitchell Palmer (ayudado por el joven J. Edgar Hoover) encarceló o deportó a muchos de sus líderes; *La vida en los tiempos de Rosie la remachadora* (*The Life and Times of Rosie the Riveter*, 1980) de Connie Field, sobre las mujeres que trabajaron en las industrias de armamentos durante la Segunda Guerra Mundial y sobre cómo ese hecho había influido en sus vidas y aspiraciones de mujeres; *¡Qué tiempos!* (*Wasn't That a Time!*, 1982), producida por George Stoney y dirigida por Jim Brown para celebrar a los Weavers, un grupo de cantantes perseguido durante la época de McCarthy, pero recordado como vocero de valores democráticos. *Miles of Smiles* (1983) de Jack Santino y Paul Wagner, sobre la historia de los mozos negros de coches dormitorios, con recuerdos de los sobrevivientes sobre sus pugnas para alcanzar el reconocimiento de su dignidad; *El buen combate* (*The Good Fight*, 1983) de Mary Dore, Noel Buckner y Sam Sills, sobre el batallón Abraham Lincoln que luchó por el gobierno español electo contra la rebelión fascista dirigida por el general Francisco Franco y ayudada por Mussolini y Hitler. *Viendo rojo* (*Seeing Red*, 1984) que obtuvo una nominación de la Academia como el mejor filme documental; era obra de Julia Reichert y James Klein y contenía recuerdos de viejos miembros del Partido Comunista Norteamericano; *Venceremos*

(*We Shall Overcome*, 1989) de Jim Brown, que rastreaba los orígenes de la canción empleada por el movimiento norteamericano de derechos civiles y posteriormente, en muchas adaptaciones, por movimientos disidentes de todo el mundo, hasta el de los aborígenes australianos que recibieron al papa Juan Pablo II cantando "Venceremos".

Un aspecto notable de este grupo de películas es el hecho de que tienen que ver con causas perdidas que continuaron manteniendo cierta lealtad de los que habían luchado por ellas. El testimonio de esas personas incluía amargos recuerdos, rememorados con una especie de exaltación. Sentían que habían librado un buen combate y a veces habían perdido. Las canciones asociadas con los movimientos ayudaban a dar a los filmes una calidez contagiosa. Estos hacían revivir figuras olvidadas y daban una voz a las silenciosas.

En este subgénero las mujeres estuvieron de nuevo especialmente activas, lo cual es comprensible, puesto que durante mucho tiempo habían obtenido éxito en trabajos de montaje y se habían contado también entre las personas "silenciosas".

Un tercer subgénero de película histórica fue el de la biografía, que atrajo asimismo a crecientes cantidades de documentalistas. Estas películas inevitablemente tendían a enfocar a profesionales cuyas obras —pinturas, esculturas, poemas, actuaciones y discursos políticos— llegaron a ser elementos centrales de estas películas; elementos que a menudo contribuyeron a ilustrar hechos de las vidas de los personajes tratados y las corrientes de sus tiempos. El testimonio de los protagonistas y de otras personas desempeñaban aquí una parte importante. La biografía fílmica no había existido antes de la década de 1960 cuando el filme canadiense *Bethune* de Donald Brittain y John Kemeni mostró las posibilidades que tenía el subgénero. Pero las décadas de 1970 y 1980 produjeron una oleada de esta clase de películas. Los biógrafos cinematográficos abordaban su tarea cada vez con mayor confianza y mayores recursos.

Ricos en resonancias sociales fueron los filmes de Perry Miller Adato, como *Gertrude Stein: cuando veas esto, recuérdame* (1971), *Mary Cassatt* (1977) y *Georgia O'Keeffe* (1977). Películas del canadiense Harry Rasky, que trataron todas las artes, tendían más a celebrar líricamente al artista, como en *Homenaje a Chagall: los colores del amor* (1975) y *El misterio de Henry Moore* (1985). Rasky también produjo *El sur de Tennessee*

Williams (1973) que posteriormente caracterizó como "retrato de risas y lamentos", obra de la cual el propio dramaturgo hubo de decir: "que éste sea mi epitafio". Figuras de la cinematografía también fueron una fértil fuente como lo ejemplificaron *Eadweard Muybridge, zoopraxógrafo* (1976) de Thom Anderson; *El Chaplin desconocido* (1982), obra en la que Kevin Brownlow evocaba el genio de Chaplin examinando las innumerables "tomas" de una escena que el artista descartó antes de decidir su versión final; *Sergei Eisenstein: post scriptum* (1978) del latvio Ansis Epners. Después de describir el fallecimiento de Eisenstein (a quien vemos en su lecho de muerte) Epners muestra fragmentos de varias de sus películas, en cada uno de los cuales vemos a alguien con la cabeza inclinada o de rodillas o sumido en el llanto, como si innumerables personajes de las películas de Eisenstein estuvieran lamentando la muerte de su director. El filme daba una provocativa coda. Sobre la historia de los negros se hizo *Paul Robeson: tributo a un artista* (1980) de Saul Turell y el profundamente emotivo *Retrato de Maya Angelou* (1982) de David Gruber, película en la que Bill Moyers lleva de nuevo a la mundialmente famosa poetisa a la desolada cabaña de Arkansas de donde ella había salido varias décadas antes; también cabe recordar la impresionante *Ida B. Wells* (1989) de William Greaves. Del mundo de la política procedió el filme *Los tiempos de Harvey Milk* (1986) de Robert Epstein, sobre ese político homosexual que fue elegido para ocupar un cargo en la Junta de Supervisores de San Francisco y fue luego asesinado, y *Días de espera* (*Days of Waiting*, 1989) de Stephen Okasaki, premiada con el Oscar, sobre la vida de la gran artista Estelle Pick Ishigo, en la que se presentan sus pinturas y esbozos, especialmente los realizados durante la Segunda Guerra Mundial en el encarcelamiento que sufrió en campos japoneses y norteamericanos, una medida que décadas después fue repudiada por el gobierno. Luego hay que citar la notable película *Fuego infernal: viaje desde Hiroshima* (*Hellfire: A Journey from Hiroshima*, 1986) de John Junkerman y John W. Dower sobre la vida de los artistas japoneses Iri y Toshi Maruki. La vida de estos artistas, muy conocidos antes de la Segunda Guerra Mundial por sus trabajos realizados en los tradicionales estilos japoneses, cambió tras una visita que realizaron a Hiroshima después del desastre, en busca de parientes. A partir de entonces sintieron que debían "pintar el infierno". Vemos entonces a la anciana pareja trabajando y cubriendo enormes extensiones de papel que llegaron a ser los mundialmente renombrados murales. Al principio, "infierno" significaba Hiroshima, luego significó la violenta toma de Nanking en la que incontables chinos fueron masacrados por soldados japoneses y por fin llegó a significar los campos de muerte, obra de Alemania, la aliada de Japón. La expresión terminó por designar el infierno que todos nosotros hemos hecho de la tierra que heredamos. Los murales de los Maruki rebosan de horror pero son también hermosos y tiernos. Muchísimos escolares visitan el Museo Maruki de Japón. Los murales circularon profusamente por todo el mundo. La vida de estos artistas se convirtió en una misión que el filme continúa.

Una obra biográfica única, salida de la Televisión de Granada de Gran Bretaña, fue realizada modestamente por Paul Almond en 1963, cuando éste entrevistó a catorce niños británicos, varones y niñas, de diversos medios y antecedentes; Almond les preguntaba sobre la visión que tenían de la vida y sobre sus esperanzas para el futuro. La película llevaba el título de *7 Up*. Michael Apted, un asistente de esta película, resolvió volver a visitar a los mismos individuos siete años después y produjo entonces *14 Up* y en los años siguientes *21 Up*, *28 Up*, *35 Up* (1991). Sólo tres de los individuos se habían apartado de ese proyecto, quizás por considerar demasiado penoso tener que repetir sus estimaciones. Las continuadas visiones de los demás, con sus altibajos, giros, sorpresas e ironías, siempre con el telón de fondo de la historia contemporánea, ofrecen un panorama profundo de una sociedad en movimiento. Con la aparición del vídeo pueden esperarse muchos otros proyectos de este tipo.

Un cuarto subgénero de documental histórico producido en este período estuvo representado por el extraordinario filme *Shoah* (1986) de Claude Lanzmann. Esta película de nueve horas de duración generalmente se daba en dos funciones. *Shoah*, que continuaba la tradición de obras tales como *La pena y la piedad*, hacía algo diferente y único. *La pena y la piedad* se concentraba en criminales de guerra de alto nivel. *Shoah*, al desarrollar la historia del holocausto (*shoah* significa holocausto en hebreo) se concentra en una larga lista de personas desconocidas quienes, de una manera u otra, sirvieron como eslabones en la cadena de los exterminios. Lanzmann, después de una década de investigaciones, encontró a esas personas y logró llevarlas ante la cámara y el micrófono: empleados ejecutivos de ferrocarriles que diseñaron las rutas y programaron los trenes destinados al transporte de ganado que debían llevar a las víctimas, por millares, desde numerosas ciudades y poblaciones, a las cámaras de gas de Polonia y de otros lugares; los maquinistas que conducían esos trenes y sabían lo que llevaban en ellos; los hombres que metían a las víctimas en los vagones de ganado y cerraban sus puertas; los jefes de estación que saludaban con la mano a su paso; los observadores que veían el paso del tren y no decían nada; los guardias de los centros de exterminio que recibían y clasificaban las llegadas; los peluqueros y barberos que cortaban los cabellos de las víctimas (los cabellos eran útiles en la industria nazi) justo antes de que entraran en las cámaras de gas. De algún modo Lanzmann logró encontrarlos y persuadirlos de que hablaran. Esos hombres habían permanecido en silencio durante décadas. Lanzmann les decía que debían describir ante el mundo lo que hicieron, cómo lo hicieron y por qué lo hicieron. Eso era necesario para "la historia", decía Lanzmann, y para la tranquilidad de sus propias conciencias.

Se hicieron muchas películas sobre el holocausto. Casi todas ellas se valían de imágenes que después de la guerra se encontraban en fotografías y en tomas cinematográficas: pilas de cadáveres desecados, montones de cráneos, huesos, cabellos, anteojos. Lanzmann no se valió de ninguno de estos elementos. Los hechos eran rememorados mediante vacilantes narraciones de las personas entrevistadas, a veces acompañadas por secuencias de trenes que pasaban silenciosamente a través de bosques y aldeas, tomas de los verdes paisajes que se extendían más allá o de los lugares finales de parada, como Treblinka; secuencias de las procesiones a pie que iban desde la estación hasta el centro de exterminio o tomas de las cámaras de gas vacías. Algunas de estas vistas comunicaban un horror especial. Un peluquero israelí que trabaja en su peluquería de Tel Aviv refiere cómo él, siendo un joven polaco, había sido destinado a morir, pero se le perdonó la vida porque era peluquero. Le asignaron la tarea de cortar el cabello a las mujeres, la última parada antes de llegar a las cámaras. Para las víctimas aquel era un hecho desconcertante. ¿Qué significación tenía aquella atención aparentemente cosmética? El peluquero les decía que así estarían más atractivas para el próximo paso. Hasta él mismo estaba persuadido de que contribuía a dar un final misericordioso. Pero llegó un momento intolerable cuando se encontró frente a una mujer de su propia aldea. Al verlo, la mujer se iluminó llena de esperanza. Creía que estaba salvada. ¡Estaba en buenas manos! El peluquero, al contar todo esto mientras cortaba el pelo de un cliente en Tel Aviv y mientras la cámara lo filmaba, se desmorona. Lanzmann, serenamente, como hace con todos sus entrevistados, lo insta a hablar. "Debes hacerlo, debes hacerlo". Y lo más públicamente que sea posible, dice Lanzmann. Muchos fueron los espectadores que prefirieron no ver la película, pero millones permanecieron sentados y hechizados durante las nueve horas de duración. ¿Qué pensamientos les dejó el filme? Tal vez, en primer lugar, el pensamiento de que personas no muy diferentes de nosotros mismos hacen el trabajo de los holocaustos y pueden volver a hacerlo.

Un filme posterior de análogo impulso pero más personal, provino de la cineasta alemana oriental Sibylle Schönemann. En 1984 fue súbitamente arrestada, juzgada y encarcelada a causa de vagas acusaciones que implicaban deslealtad. Recordaba que una serie de sus últimas proposiciones cinematográficas había sido vetada por el gobierno, probablemente por motivos doctrinarios. Ella había solicitado un visado para salir del país con la esperanza de salvar su carrera cinematográfica en otro lugar. Sin embargo, no podía creer que esos "crímenes" le acarrearan la prisión y el confinamiento solitario. Al cabo de un año la pusieron en libertad y la expulsaron del país. Después de la unificación de Alemania, Sibylle Schönemann regresó a los lugares de su encarcelamiento. Acompañada por un camarógrafo, pacientemente buscó a los policías, a los jueces, a los burócratas y a los carceleros que habían tomado parte en aquellos hechos y con serenidad les preguntó —como si se tratara sólo de satisfacer una curiosidad— por qué habían hecho lo que hicieron en aquel caso. Los hombres la acogieron con sonrisas y buenas palabras ("Oh, sí, la recordamos a usted") y expresiones de lamento para manifestar su buena voluntad, pero de ninguna manera admitían que hubieran hecho mal. Todos hablaban del deber y de los peligros que habrían tenido que enfrentar si hubieran obrado de otra manera. En *Un tiempo entre rejas* (*Verriegelte Zeit*, 1990), la cineasta visita su celda y el patio de la cárcel, los corredores con sus puertas de acero; todo esto fue filmado en vigorosas imágenes de blanco y negro que ayudan a que el espectador evoque vivamente esa pesadilla.

Un quinto subgénero de documental histórico es el de *La guerra civil* (*The Civil War*, 1990) de Ken Burns; ésta es una película de once horas de duración que se presentó en la televisión norteamericana en cinco sesiones, en cinco noches sucesivas; la obra tomó de sorpresa a los Estados Unidos. Se basaba especialmente en fotografías, así como lo habían hecho otras películas sobre historia del siglo XIX (especialmente la canadiense *La ciudad del oro*) y *La guerra civil* debe de haber parecido una arriesgada presentación en el horario central. Sin embargo superó todas las mediciones de *rating*, llegó a ser una obsesión para muchos norteamericanos y muy pronto fue consagrada como un clásico. *Film Comment* decía: "... es la película con la que podría haber soñado Walt Whitman".

Durante cinco años de investigación en archivos públicos y privados, Burns y sus colaboradores encontraron 16.000 fotografías de la guerra civil, de las cuales entresacaron 3.000 para ser usadas. Las innumerables y espectaculares obras pictóricas sobre la guerra civil constituyeron un segundo recurso. A todos estos elementos se les dio vida mediante el "testimonio" oral tomado de diarios, cartas, discursos, noticias, epitafios, memorias, muchos de ellos muy ricos por su simple elocuencia. Con ellos Burns logró reconstruir con gran detalle todas las campañas y batallas importantes. Burns hasta estaba satisfecho de que no hubiera tomas fílmicas de esos acontecimientos. Las fotografías parecían más convincentes pues daban tiempo para mirar bien los rostros. El testimonio fue leído por diferentes voces seleccionadas según la región, la edad y el timbre; algunas voces eran de desconocidos, otras de personas bien conocidas. Las palabras de Lincoln fueron pronunciadas por Sam Waterstone, las de Frederick Douglass, por Morgan Freeman, las de la cronista Mary Chesnut por Julie Harris, las de Walt Whitman por Garrison Keillor. La lectura era totalmente anónima. Se había pedido a los locutores que se atuvieran a las palabras. Sólo al final se mencionaban sus nombres en una lista muy larga de participantes.

Las escenas de batallas estaban a menudo precedidas por excelentes tomas en color de la región que había sido el campo de batalla. Se la filmaba en la misma época del año y en el mismo día de la batalla que a menudo se había desarrollado al alba. La belleza de esas tomas suministraba un impresionante preludio de la batalla misma. Tomas de cementerios, algunos con millares de cruces idénticas, constituían otras intermitentes escenas. Se pasaba de los campos de batalla y de los campamentos a los gobernantes y generales, a considerar sus dilemas y estrategias. El nexo estaba dado por una serena narración pronunciada por David McCullogh y por un discontinuo comentario hecho por varios historiadores, especialmente Shelby Foote y Barbara Fields. El extraordinario panorama estaba también acompañado por aires, canciones y música del período y además por un mosaico de sonidos elaborados con infinito cuidado: los sonidos del viento (a veces sólo una insinuación), de las banderas, de aleteos, de grillos, el canto de las aves (el pájaro correspondiente a la región del caso y en la correspondiente estación del año), el sonido de los cascos de caballos, de las carretas y de muchas clases de armas. Las fotografías, combinadas con los sonidos, sugerían una realidad contundente. Pero la confianza en la historia que contaban, por parte de los realizadores del filme, fue en última instancia la clave del éxito. Los autores no simplificaron ninguna cuestión. Escrutaron cuidadosamente las complejas divisiones de opiniones. Tampoco se pasó por alto el papel que desempeñaron los negros que al final de la guerra, según se nos dice, alcanzaban a 180.000 reclutados por las fuerzas de la Unión. Tragedia, comedia, ironía, absurdo, estupidez, todos estos elementos tenían su lugar. Foote decía a Burns: "Dios es el más grande dramaturgo; simplemente se limita a contar la historia".

Antes de realizar *La guerra civil*, Burns había hecho otras crónicas históricas entre las que se contaban *El puente de Brooklyn* (1981), *Los agitadores: manos a la obra y los corazones en Dios* (1984) y las películas biográficas *Huey Long* (1985) y *Thomas Hart Benton* (1988). En algunas de estas obras, especialmente en *El puente de Brooklyn*, Burns había afinado las técnicas que luego empleó en *La guerra civil*. Todos esos filmes le valieron ser invitado a formar parte de la Sociedad de Historiadores Norteamericanos, institución que estaba limitada a 250 miembros. Se elegían nuevos miembros para llenar las vacantes dejadas por muerte. Burns fue el primero en ser elegido sin haber escrito ningún libro de historia, lo cual representaba un gran honor para él y significaba también reconocer el documental como un medio de escribir historia.

Cuando el documental entraba en su segundo siglo de vida, su sector más prolífico —especialmente en los países dominados por sistemas televisivos comerciales— resultó el documental destinado a promover productos. Al servicio de patrocinadores, los documentales comerciales se hacían por cientos de millares al año junto con miles de largometrajes sobre los negocios y la industria. Muchos eran documentales por su forma y se valían de todas las técnicas del documental. Los filmes comerciales —de cualquier longitud— ya no eran tan sólo instrumentos para promover la venta de mercancías; un comercial solía fomentar no sólo la venta de un producto, sino también un estilo de vida, una filosofía. Los filmes comerciales habían llegado a ser el instrumento principal del reclutamiento militar, de las campañas políticas, de las compañías y ciudades y regiones que deseaban mejorar su imagen. Estas películas implicaban conflictos ideológicos pues se habían convertido en una presencia constante e inevitable que ponía el acento prácticamente en todos los hechos públicos televisados.

Objetos de mofa por parte de algunos o desdeñados por considerárselos efímeros, los comerciales estaban sin embargo atrayendo cada vez más la atención de los sociólogos y conquistaban un lugar en los archivos de película y de vídeo. Parecía probable que estas creaciones —independientemente de las técnicas empleadas— se vieran ulteriormente como documentos y expresiones de su época y que entraran en las compilaciones de documentales, así como llegaron a ser fragmentos históricos los tranquilizadores filmes del gobierno de los Estados Unidos sobre la energía nuclear.

En 1960 se había establecido en Nueva York un sistema de premios para los filmes comerciales, llamado Premios Clío. Los premios se otorgaban a numerosas categorías y se extendieron para darlos también a comerciales de todos los continentes y en varias lenguas. Cada año la organización Clío compilaba los filmes comerciales ganadores en rollos que constituían un archivo especial. Las recompensas se llamaban con el nombre de Clío, la musa de la historia, y es irónico el hecho de que cuando los documentales históricos estaban cobrando importancia entre los historiadores, el filme comercial se apropiara de la musa de la historia.

A pesar de la creciente concentración en la historia registrada durante las décadas de 1970, 1980 y 1990, muchos documentalistas estaban dominados por una obsesión diferente: captar en imágenes y sonidos el momento actual. Ese cine, conocido todavía por expresiones tales como *cine directo* y *cinéma-vérité*, se basaba en la observación objetiva, no en la investigación. Hecho posible por obra de los progresos técnicos de la década de 1960 —producidos en la cinematografía y el vídeo— tenía posibilidades que continuaban fascinando a no pocos cineastas. Esa técnica se usaba principalmente para producir cortometrajes, pero también se la utilizó en grandes proyectos, por ejemplo, *De cómo Yukong movió las montañas* (1976), una serie de doce películas hechas en China por Joris Ivens y Marceline Loridan, obra que marcaba el retorno de Ivens a los lugares en que había hecho, en 1938, *Los cuatrocientos millones*. La cámara donada por Ivens con la cual había filmado aquella película se encontraba ahora en el Museo de la Revolución de Beijing (Pekín). La carrera de Ivens abarcaba seis décadas de producción de documentales. Había comenzado con el virtuosismo pictórico de películas como *Lluvia* y *El puente*, pero la mayor parte de su vida había estado dedicada a películas dominadas por la narración y entregadas a la defensa de alguna causa política. Ahora Ivens había pasado esa fase. En *De cómo Yukong movió las montañas* el cineasta era el observador objetivo que pintaba una nueva nación en marcha y dirigía su cámara a los detalles de rincones de la vida china, como las actividades de una aldea de pescadores o el adiestramiento de los artistas de circo. Su obra pronto se consideró como un clásico del género de cine directo. La Oficina de Cinematografía China lo honró con una fórmula poco habitual en cuanto a las exhibiciones, pues hizo estrenar las doce películas simultáneamente en diferentes salas de Beijing. Yendo de una sala a otra, uno podía ver toda la serie en unos pocos días.

Los creadores de este género, por lo común, se habían propuesto excluir la narración, de manera que continuaban haciéndose películas cuyo único texto eran las voces de los protagonistas. Las más de las veces se trataba de cortometrajes procedentes de varios países. En Riga, lugar de nacimiento de Eisenstein y durante mucho tiempo un centro de experimentación cinematográfica, se produjo la pequeña joya *Diez minutos mayor* (1978) en la que la cámara se mantiene fijamente en el rostro de un niño muy pequeño que mira un espectáculo de títeres. Se nos hace ver que otros niños están contemplando a los títeres, pero en ningún momento vemos el espectáculo mismo. Sin embargo lo oímos y por eso nos enteramos de los altibajos, de los momentos de deleite y de calamidad de la obra representada. Experimentamos estas cosas a través del rostro del niño que vive las crisis y llega a ser "diez minutos mayor". La película fue recibida con un éxito tan resonante que su director, Herz Frank, se valió del mismo enfoque para realizar *Cantar de los Cantares* (1989). Esta vez la cámara se mantiene fijamente en el rostro de una joven que va a dar a luz un bebé. El marido está de pie junto a ella y ocasionalmente se inclina para besarle la frente o para tranquilizarla, pero la cámara se mantiene tenazmente sobre el rostro de la mujer. Por un breve segundo, cuando nace el bebé, tenemos un atisbo de su llegada a este mundo. Luego la cámara vuelve a enfocar el rostro de la mujer que recibe al bebé en sus brazos mientras el marido se inclina para abrazarlos en un sublime momento acompañado por música.

La técnica del cine directo, no intrusiva, resultaba especialmente significativa para los que hacían películas etnográficas, para muchos de los cuales un narrador —particularmente una "autoridad" que interpretara la vida "nativa"— había parecido siempre un síntoma de colonialismo así como una manera de meter en camisa de fuerza la experiencia que se filmaba. Algunos aceptaban una declaración inicial para situar la época y el lugar de filmación, pero nada que pudiera servir como guía. De esta manera, la obra de los antropólogos David y Judith MacDougall generalmente se atenía al estilo de la observación objetiva, como en las películas *A la manera de Lorang* (*Lorang's way*, 1979), *Unión de camellos* (1981) y *Una esposa entre esposas* (1982). Lo mismo se puede decir del trabajo de campo de Timothy Asch que comprendía más de cuarenta películas breves sobre los indios yanomamo de Venezuela. Ese estilo de observación objetiva también dominó en muchos documentales sobre la cultura popular como por ejemplo, *Recoge tus pies* (1981), uno de los primeros clásicos de vídeo debido a Skip Blumberg, filmado en Harlem, y los filmes multiétnicos de Les Blank como *Los blues según Lightnin' Hopkins* (1967), *Pimienta picante* (1972), *¿No hay cerveza en el cielo?* (1980) y la brillante *Yum, Yum, Yum!* (1990) que celebra con música cajún el júbilo de guisar y el éxtasis de comer. Este estilo caracterizó también a películas muy singulares como *El alumbramiento* (1976), de Julie Gustafson y John Reilly en la que vemos cuatro embarazos que pasan del diagnóstico al parto, mediante cuatro procedimientos diferentes que van desde el parto en un hospital de alta técnica, hasta el parto en el hogar asistido por el marido y una partera.

Los documentales sociales norteamericanos de la tradición de *El río, El arado que labró las llanuras* y *La ciudad* también emplearon secuencias de cine directo —que ahora parecían una necesidad— pero tendían a animarlas con otras técnicas. Como esos documentales trataban complejos temas que requerían exposición y explicación, podían cumplir con estas condiciones mediante narraciones breves utilizadas como introducción o puentes o mediante recursos seminarrativos como los subtítulos (por ejemplo, empleados como títulos de capítulo), posters, dibujos, entrevistas, fragmentos de la prensa escrita o asuntos tomados de los archivos. La complejidad y el refinamiento de la forma caracterizaron a documentales sociales como *H-2 obrero* (1990) de Stephanie Black, una visión de la vida de los jornaleros migrantes de la caña de azúcar que trabajaban en Florida; *Hogar sin hogar* (1990), documental en el que Bill Brand nos familiariza con los que viven en las calles y túneles de Nueva York y con las razones de que así lo hagan; y *Susurros de despedida: dentro de la revolución filipina* (1988), del canadiense Nettie Wild. Esta tendencia caracterizó también a dos notables películas de Barbara Kopple que obtuvieron premios de la Academia como los mejores documentales: *Harlan, distrito de los Estados Unidos* (*Harlan County, USA*, 1976) y *El sueño norteamericano* (*American Dream*, 1990). Estas dos películas son enteramente independientes la una de la otra y sin embargo juntas constituyen un gran cuadro de la situación cada vez peor en la que se encontraba la fuerza laboral agremiada en los Estados Unidos durante las décadas de 1970 y 1980. En *Harlan, distrito de los Estados Unidos* nos encontramos en Kentucky con mineros, con sus mujeres e hijos; la película nos lleva a minas, hogares, reuniones gremiales y nos muestra enfrentamientos con los piquetes de huelga. En *El sueño norteamericano* nos encontramos en Minnesota, en medio de la vida que rodea la planta empacadora de carne Hormel; la ciudad es de la compañía en la medida en que toda ella depende de su actividad. En las dos películas asistimos a una lucha enconada y a veces violenta. Kopple muestra en cada fase las posiciones de la gerencia de la compañía valiéndose de las declaraciones de los representantes de ésta, pero la principal experiencia es la dada por la vida de los obreros norteamericanos que pasan por un momento de crisis. Nos damos cuenta de que se produce un violento cambio en las relaciones entre los obreros y la gerencia. Aquel período estuvo dominado por las fusiones y apropiaciones de las grandes compañías. Las restricciones antimonopólicas del gobierno parecían cosa del pasado. Muchas compañías se habían convertido en unidades enormes que poseían plantas en muchas partes del país y del extranjero. Si en una determinada ciudad los obreros se mostraban reacios, la mano de obra podía buscarse en otra parte, en lugares de bajos salarios, en ciudades sin sindicatos obreros. Además las plantas se podían cerrar. Los obreros tienen aguda conciencia del deterioro que ha sufrido su poder de negociación. Sin embargo, la tradición de los sindicatos les dice que la solidaridad puede ganar difíciles batallas hasta contra las minas de carbón que estaban en posesión de compañías petroleras. En *Harlan, distrito de los Estados Unidos* un sindicato hace demandas de mejoras salariales y de seguridad, se aferra a ellas y —después de una larga pugna y de la muerte de un minero asesinado de un tiro— logra un contrato aceptable. Pero el momento de júbilo es breve. Al terminar la película nos damos cuenta de que se está preparando una nueva lucha.

En *El sueño norteamericano* se produce una crisis a causa de la resolución de Hormel de reducir los salarios de años anteriores que percibían los obreros. Estos, en el procesamiento de la carne, ganan $10,69 por hora. Se trata de un trabajo sucio, pero esa paga les ha permitido aspirar a una vida propia de la clase media. La compañía decide rebajar el salario a $8,25, que es comparable al salario de otros lugares, por más que la compañía aparentemente haya obtenido sustanciales beneficios el año anterior. Los obreros acuden a su sindicato para que éste trate de anular la medida. Aquí observamos una creciente militancia de los obreros. Cuando éstos se llegan hasta la casa de un director ejecutivo de la planta para protestar contra la inminente reducción de salarios, una mujer les pregunta (a través de un tabique) "¿Por qué os quedáis aquí si no estáis contentos?" El sindicato contrata los servicios de un consultor quien opina que la atención despertada por los medios de comunicación públicos puede convertirse en un arma poderosa contra la compañía y en favor del sindicato. El gremio internacional y central de ese sindicato está alarmado y exhorta a la cautela. Cuando los obreros votan por la huelga, la amargura se convierte en determinación y euforia. Se forman piquetes de acción. Los obreros y sindicatos de todo el país observan esa lucha. La gerencia endurece la situación al contratar a "obreros de reemplazo". Es aquella una época en la que los "rompehuelgas" tienen pleno apoyo gubernamental y masiva protección policial. Cuando los "viles" rompehuelgas llegan en camiones, los huelguistas los denuncian a gritos; algunos guardan silencio. El enfrentamiento tiene el carácter inevitable de una tragedia griega. Los huelguistas ven con amargura cómo se desvanecen sus recursos al pasar sus trabajos a otros. La solidaridad se diluye y algunos retornan al trabajo. Contemplamos aquí el triunfo de una dura medida laboral por parte de la empresa. Al cabo de unos meses, el gremio central da pasos para llegar a un acuerdo con un salario de $10,25 por hora, aunque sin ninguna compensación para los que todavía están en huelga. El acuerdo no dura mucho. Un subtítulo final observa que poco después del acuerdo la compañía subarrienda la planta a otra compañía que paga $6,50 la hora.

Algunos documentalistas se inclinaban a combinar secuencias de cine directo con trozos de narración en primera persona, es decir, con su propia observación personal. Esta combinación se desarrolló para dar nacimiento a ensayos fílmicos informales que estuvieron en boga durante la década de 1980, primero en sociedades cinematográficas y festivales y luego en salas de exhibición. Ralph Arlyck hizo *Un gusto adquirido* (*An Acquired Taste*, 1981), película en que el autor reflexiona sobre el mundo de los medios de difusión en alto grado competitivos (la película comienza con una ceremonia de otorgamiento de premios de la Academia en la que él mismo nada tiene que ver) y sobre su propia falta de instinto competitivo. ¿Es éste un fatal defecto suyo? Se contenta con obtener algunos éxitos gratificantes, pero de alguna manera se mantiene apartado de las grandes batallas. Le gusta juguetear con sus hijos y cultivar tulipanes. Vemos escenas de su vida hogareña y de su vida profesional, eslabonadas por pesarosos comentarios. El autor siente que el gran éxito es un gusto adquirido.

En *La marcha de Sherman* (*Sherman's March*, 1986), el autor Ross McElwee nos habla de su decisión de rastrear y seguir la ruta de Sherman a través de Georgia. Comienza visitando lugares históricos. Pero habiendo roto con su amiguita se propone ahora más que nunca encontrar una nueva. La historia y la libido comparten el foco del filme cuando observamos los progresos que hace McElwee especialmente sus encuentros con mujeres durante el camino, algunos de los cuales resultan alocados y bufonescos. Los inexpresivos comentarios de McElwee sin embargo nos conmueven. El autor completa su jornada y también encuentra una muchacha que enciende una chispa en su vida. A decir verdad, en su filme siguiente *Algo que hacer con el muro* (*Something To Do With the Wall*, 1990) lo encontramos casado y con un hijo mientras la pareja hace una visita al muro de Berlín. En los días finales del muro vemos a centenares de personas —de uno y otro lado— que se escrutan recíprocamente a través de las hendiduras cada vez mayores. Otras muestran espíritu de empresa al arrancar fragmentos del muro para luego venderlos. Se trata de una transición presumiblemente histórica que presenta una atmósfera circense en el sentido del absurdo de McElwee.

En *Absolutamente positivo* (*Absolutely Positive*, 1991), Peter Adair nos presenta una nota muy diferente. Nos dice que durante años filmó películas, que siempre las hizo sobre cuestiones que personalmente le incumbían. Esta era una manera de llegar a aceptar esas cuestiones. Durante Vietnam hizo una película sobre la guerra. Cuando descubrió que era homosexual hizo una película sobre ese tema. El descubrimiento de que era HIV positivo lo llevó a hacer otra película sobre el SIDA. En su narración hecha en primera persona nos hace visitar a una serie de otras personas —hombres y mujeres— que se han enterado de que son portadores del virus y que han convenido en hablar sobre ese asunto. Viviendo sujetos a una sentencia de muerte indeterminada, algunos se sienten bien y continúan trabajando; otros se muestran claramente enfermos. Algunos son homosexuales, otros han sido drogadictos, otros se infectaron en el hospital a causa de una transfusión de sangre contaminada; y otros fueron contagiados por el cónyuge. Con todos esos encuentros Adair crea una obra realmente fascinante.

El "ensayo" cinematográfico ha sido considerado un género esotérico. Pero una de estas películas, *Roger y yo* (*Roger and Me*, 1989), llegó a ser un verdadero éxito de taquilla. La acción se situaba en Flint, Michigan, una ciudad de 150.000 habitantes y lugar de origen de la General Motors. Como la General Motors había cerrado una serie de plantas, 40.000 de los ciudadanos de Flint se quedaron sin trabajo. El realizador de la película, Michael Moore, sigue las andanzas de un empleado de baja categoría que despide a los desafortunados obreros y cierra las puertas con candados. La viuda de un antiguo obrero de la línea de montaje se gana el sustento criando conejos "como mascotas para el hogar o como carne". Algunas partes de la ciudad parecen un pueblo fantasma. Michael Moore elige ese marco para realizar una cruzada que constituye el armazón de la película. Llevando en la mano su cámara, trata de ponerse en contacto con el presidente de la junta de GM, Roger B. Smith, para invitarlo a que lo acompañe a dar una vuelta por Flint a fin de que pueda ver por sí mismo lo que ocurre con la gente de la ciudad. Esta idea, notoriamente razonable, por supuesto no tiene ninguna posibilidad de concretarse en el mundo real. Pero los persistentes y a menudo cómicos esfuerzos de Moore para ponerse en contacto con Smith en varios lugares muestran elocuentemente hasta qué punto el presidente está escudado contra semejantes intrusiones. Moore, que viste de una manera bastante desaliñada, es expulsado del club de yacht y de la oficina del rascacielo por secretarias y fornidos guardianes bien adiestrados para guardar a la elite de cualquier molestia. En una importante reunión de accionistas, Moore logra hacer una pregunta, pero rápidamente le cortan la palabra. En el estrado oímos cómo el presidente de la junta le pregunta a un colega, con una risita ahogada, si logró realizar con habilidad su maniobra, sin darse cuenta de que el micrófono está todavía conectado. Por último, en una recepción que sigue al mensaje anual de Navidad que pronuncia el presidente, Moore logra por un momento abordarlo e importunarlo. Pero esta pequeña victoria no tiene ninguna importancia. Para el público, el autor del asedio del presidente ha hecho todo lo que podía hacer. Aquí el *cinéma-vérité* de Moore se ha convertido en un notable ejemplo de documental de guerrilla.

Si los documentalistas asumían con frecuencia un papel de "guerrilleros" tenían razones para hacerlo. Los autores de películas se daban cada vez más cuenta de que su dominio —como otros campos de lucha— se estaba transformando por obra de la manía de las fusiones. Las compañías de comunicaciones estaban cayendo bajo el control de supercompañías que tenían sus propios ejes políticos de acción. Las redes de televisión y radio, los sistemas de cable y los estudios cinematográficos se estaban convirtiendo en unidades dentro de enormes corporaciones. RCA, inclida la NBC, fue tragada en 1985 por la General Electric, una compañía que internacionalmente instalaba plantas de energía atómica y que era una de las principales contratistas de los Estados Unidos en la provisión de armas de guerra; esta fusión habría sido impedida por administraciones anteriores por razones antimonopólicas. En esta atmósfera, ¿cuál era la posición del documentalista independiente? Poco después de la fusión, la General Electric hizo saber claramente a los empleados de la NBC cuál era la nueva autoridad. Al pedir a los empleados de la NBC que colaboraran con el Comité de Acción Política de la GE (PAC), la compañía lo hizo mediante una nota firmada por el nuevo presidente de la NBC nombrado por la GE:

> Los empleados que ganan su sustento y el de sus familias con los beneficios de nuestra empresa deben reconocer la necesidad de invertir alguna porción de lo que ganan para asegurar que la compañía esté bien representada en Washington y para que sus importantes problemas se expongan claramente ante el Congreso.
>
> Los empleados que decidan no participar en un programa dado de este tipo, deberían poner en tela de juicio su lealtad a la compañía y lo que pueden esperar de ésta.

Todo esto determinó que se formara una serie de controles verticales —la censura—, pero también recordaba un problema más insidioso, el de la prudencia o autocensura. La mayor parte de los empleados de las redes de difusión se había formado en la televisión y, por decirlo así, había asimilado las normas y pautas televisivas desde la cuna: lo que debería decirse y lo que era mejor no decir. Las pautas estaban en los huesos y neuronas de esos empleados. Cuando éstos pasaron a formar parte de la gran industria, las vacas sagradas del medio no los sorprendieron y en la mayor parte de los casos fueron aceptadas como un hecho natural de la vida. En toda la industria las incontables decisiones —tomadas por directores ejecutivos, productores, directores cinematográficos, distribuidores, ejecutantes, escritores— seguían pautas tan profundamente arraigadas que habían llegado a ser inconscientes y automáticas. La oleada de fusiones industriales seguramente fortaleció esta situación.

Ocasionales documentales se ocuparon de esas cuestiones. El documentalista canadiense Peter Raymont, en una visita que hizo a Nicaragua se sorprendió al ver hasta qué punto era diferente lo que veía del cuadro trazado por la televisión de los Estados Unidos que lo había llevado a esperar una atmósfera de rígido estado policía. Dispuso que personal documental canadiense observara lo que cubrían las redes de noticias norteamericanas en un día del enfrentamiento entre Estados Unidos y Nicaragua. Así en El *mundo está observando* (*The World is Watching*, 1989) vemos: a) un vibrante panorama de la vida que se llevaba en Managua tal como la veían los documentalistas canadienses, es decir, gente que andaba libremente por las calles, se dirigía a sus ocupaciones, charlaba, discutía y se recobraba de los efectos de la última incursión de los "contras". Los líderes circulaban libremente por todas partes; b) las escenas que el personal de ABC News decidía filmar; c) el material que los productores de Nueva York seleccionaban para un posible uso en el programa de la noche; d) las escenas ya sometidas a montaje que finalmente surgían —unos pocos segundos— en las pantallas de los hogares. Tratábase de escenas con interés humano pero que nada decían sobre la significación de la guerra. En cada fase los procesadores habían cumplido bien su cometido. En las emisiones nada modificaba el cuadro "totalitario" presentado por los boletines de la Casa Blanca.

Bill Moyers en *Proyecto censurado* (*Project Censored*, 1991) transmitido por la televisión pública, se ocupaba de diez de las más importantes "historias no contadas" del año 1990 tal como fueran seleccionadas por un panel de educadores y periodistas reunidos en la Universidad de Sonoma. Entre esas cuestiones virtualmente ignoradas por el grueso de los medios de difusión, incluso de las redes comerciales, se encontraba el "presupuesto negro" del Pentágono que alcanzaba a 36 mil millones de dólares dedicados a proyectos que la administración deseaba mantener secretos. Durante la década de 1980 ese presupuesto negro se había triplicado. Su monto total era de conocimiento público, pero el uso que se daba a los fondos no lo era, aún cuando la Constitución exigía que se dieran informes públicos sobre los "desembolsos" federales. La mayor parte de los medios de difusión mostró poco interés por ese asunto. En ocasiones, algunas redes habían manifestado su protesta, pero durante las décadas de 1980 y 1990, generalmente se hacían eco de la doctrina de la administración. La estructura de las fusiones de compañías de que formaban parte, el hecho de que dependieran de otras importantes compañías en lo tocante a la publicidad y que dependieran también de contratos federales y de las licencias de emisión eran todos factores que influían en el clima dentro del cual se tomaban las decisiones. Semejantes presiones tendían a hacer que las redes, especialmente las redes comerciales, no acogieran de buen grado los documentales que no se consideraban "estándar". El horario central, en particular, era una verdadera fortaleza. La televisión pública, con una menor cantidad de espectadores, hasta cierto punto era más elástica, pero así y todo, mostraba cada vez mayor cautela.

Estas circunstancias dieron al vídeo una especial importancia para los documentalistas de guerrilla. Por primera vez, el vídeo les permitía llegar directamente a la pantalla de los hogares y eludir la vigilancia de las redes de las estaciones emisoras y de los sistemas de cable. Verdad es que había que resolver problemas de distribución, pero la posibilidad de hacerlo existía. El vídeo llegó a ser un elemento importante en todo el mundo. En la India, el acceso a la televisión estaba tan ceñidamente controlado por las administraciones gobernantes que algunos empresarios decidieron lanzar una revista en formato de vídeo titulada *Newstrack* (1989), editada mensualmente y que ofrecía informes producto de investigaciones del estilo del noticiario televisivo *60 minutos*. Arabia Saudita, históricamente muy cautelosa respecto de las artes liberales, nunca había permitido la exhibición de películas en salas y había retardado la instalación de la televisión. La programación estaba centralmente controlada, pero en la década de 1980 la influencia de las videocintas comenzó a modificar ese monopolio. Cassettes políticas, cassettes pornográficas, cassettes de Hollywood y de las extravagancias de Bombay circulaban privadamente. Se decía que en Brasil las cassettes habían llegado a tener una influencia importante en las elecciones. En las grandes manifestaciones de disidentes de Corea del Sur y de Filipinas, las videocámaras eran siempre parte de la acción y sus cintas circulaban por el exterior a fin de conseguir apoyo extranjero. También en los Estados Unidos los manifestantes llevaban videocámaras. Un manifestante, que escribía en *The Independent*, aconsejaba a los otros que fotografiar las acciones de los policías era una buena manera de recordar a las patrullas policiales que "también ellas eran observadas". Se informó que en 1991 varios departamentos de policía discutían planes para equipar a las patrullas policiales con videocámaras para documentar "provocaciones".

Una poco habitual demostración de las posibilidades del vídeo fue *Toma de posesión* (*Take-Over*, 1991), una producción de Pamela Yates y Peter Kinoy en la que intervinieron unos cuarenta operadores de vídeo que trabajaron en ocho ciudades. En 1990 seis millones de norteamericanos vivían en la pobreza y entre ellos se contaba un millón que carecía de vivienda. Por otro lado los Estados Unidos poseían decenas de millares de casas y apartamentos vacíos, muchos de los cuales había adquirido el estado por falta de pago en instituciones de préstamo. El director de HUD, Jack Kemp, dio seguridades a un grupo de los que carecían de vivienda de que se les procuraría alojamiento "adecuado", pero pasaron los meses y todo permanecía igual. Por fin, en mayo de 1990, después de trazar cuidadosos planes y de ponerse de acuerdo con operadores de vídeo, los que carecían de vivienda y vivían en ocho ciudades diferentes tomaron simultáneamente posesión de propiedades vacías de HUD y las ocuparon. Con frecuencia Kemp había hablado de apoyar a los "sin techo" y ayudarlos a que llegaran a ser propietarios. Aparentemente esto pasó de la teoría a la práctica. Cada paso de este proceso quedó documentado en videocintas. Era evidente que cualquier medida violenta tomada en contrario también quedaría registrada en cintas. Estas ocupaciones condujeron a discusiones más serias entre los "sin techo" y las autoridades, locales y federales. *Toma de posesión* fue profusamente vista por grupos que carecían de vivienda antes de entrar en una circulación mayor.

Las videocintas habían llegado a ser un importante punto de discusión en reuniones. También cumplieron un papel destacado en los canales de "acceso" de los sistemas de cable. Aquí el bajo costo era un factor importante. Una de las realizaciones más vigorosas fue también una de las más simples y más económicas. Se trataba de *Paper Tiger TV*, lanzada a mediados de la década de 1980 en Manhattan Cable, que continuó en la década de 1990 y que amplió constantemente su público a otros sistemas de acceso y de distribución para uso de grupos. La realización ofrecía programas tales como *Herbert Schiller lee el*

New York Times, en el que el bien conocido especialista en comunicaciones se presentaba ante la cámara, hojeaba el *New York Times*, señalaba los orígenes de las historias que se contaban, discutía el lugar que éstas ocupaban en el periódico, el énfasis dado por los títulos e importante observación ignorada por los secretarios y directores; analizaba los artículos editoriales y los editoriales enmascarados como relatos de noticias; repasaba el contenido de la publicidad, su importancia económica para el diario y su posible relación con las omisiones, inclusiones y énfasis editoriales. La actuación de Schiller resultó tan fascinante que a ella siguieron *Brian Winston lee TV Guide, Journal of the Wasteland*, *Martha Rosler lee Vogue: desear, soñar, ganar, gastar*, *Patty Zimmermann lee Variety* y muchos otros programas semejantes. Algunos trataban la prensa en otros países: *Puledi Shoba lee el Johannesburg Star: la prensa durante el apartheid* y *Bob Edelman lee Sovietsky Sport*. El éxito que tuvo el programa de Herbert Schiller determinó una serie más de lecturas del *New York Times* por parte de Schiller. La serie llegó a ser una crítica continua a la actuación de los principales medios de difusión. También fue un tema continuo de "los medios alternativos", incluso la televisión de guerrilla.

Otro éxito de vídeo obtenido en el sistema de cable fue la obra de Jon Alpert, cuya labor pionera en el Down Town Community TV Center de Nueva York había determinado un arreglo con la NBC según el cual debían suministrarse informes de investigación a NBC News. El arreglo duró más de una década. En 1991, durante la Guerra del Golfo, Alpert y la coproductora Maryann DeLeo lograron penetrar en Irak (acompañados por el ex fiscal general de los Estados Unidos Ramsey Clark que viajaba de manera independiente) y durante un viaje en automóvil a Bagdad filmaron escenas de la devastación y se entrevistaron con iraquíes en una pescadería bombardeada, todo esto sin ser objeto de ninguna vigilancia. La NBC recibió las tomas exclusivas y no censuradas pero no las usó. Se habían obtenido fuera de la "cobertura" estándar, que era un sistema decretado por las fuerzas militares de los Estados Unidos y esta circunstancia aparentemente hizo que los directivos de la red se pusieran nerviosos, aún cuando las demás redes habían protestado por ese sistema de cobertura que constituía una transgresión a la libertad de prensa. El presidente de NBC News, Michael Gartner pensaba que esas tomas acarrearían trastornos. Según una información contenida en *The Independent*, las rechazó sin siquiera haberlas visto. Esto puso fin a las relaciones de Alpert y la NBC. Posteriormente las tomas se exhibieron en varias estaciones que no pertenecían a la NBC.

La internacionalización de los medios de difusión por obra de las fusiones de compañías inevitablemente llevó a la internacionalización del movimiento documental. Además de los festivales y las coproducciones internacionales, otros factores alimentaron esta tendencia. Desde 1954 los documentalistas de los Estados Unidos mantenían reuniones anuales conocidas como Seminarios Flaherty en las que unos cien realizadores independientes se reunían durante una semana para evaluar las obras del momento, rever los clásicos de ese medio y discutir problemas comunes. A menudo habían acudido participantes procedentes de otros países. A mediados de la década de 1980 e impulsados por las medidas de la *glasnost* de Mijail Gorbachov, algunos documentalistas soviéticos participaron. Esto condujo a un nuevo acontecimiento, un seminario Flaherty conjunto de Estados Unidos y la Unión Soviética reunido en Riga en septiembre de 1990 y dedicado a Robert Flaherty y Dziga Vertov. Cuarenta y cinco documentalistas soviéticos y cuarenta y cinco estadounidenses pasaron juntos una semana viendo y discutiendo las películas que habían hecho en sesiones que duraban un día entero, algo que habría sido inconcebible durante los años de la guerra fría. Los rápidos efectos del "deshielo de primavera" en la producción documental soviética fueron evidentes en esas exhibiciones cinematográficas. A todo esto, un Festival Cinematográfico Documental Glasnost —veintidós películas y una delegación de doce cineastas soviéticos—, dirigido por Leonid Gurevich, recorrió doce ciudades de los Estados Unidos; posteriormente un *American Showcase* de películas documentales hizo una gira por la Unión Soviética y llegó hasta Siberia con una delegación dirigida por Barbara Van Dyke. En un informe contenido en *The Independent*, Ralph Arlyck, miembro de la delegación, escribió: "... en Sverdlovsk fuimos arrastrados a un estrado frente a dos mil quinientas personas. Sonaba la música y las obligatorias niñas-de-cabellos ensortijados nos dieron flores a todos. Esto era bastante sorprendente para los realizadores independientes de los Estados Unidos que tenían la costumbre de presentar los documentales ante unas veinte personas en la biblioteca local". Pero las discusiones con los documentalistas soviéticos tenían también una nota más sombría. Se sentían agradecidos por la *glasnost*, pero ya antes habían conocido "deshielos primaverales" y estaban temerosos por el futuro. Ahora eran necesarios ajustes drásticos y difíciles. A veces los documentalistas norteamericanos y soviéticos comenzaban a sentir que sus situaciones eran similares en muchos aspectos. Ambas partes trabajaban en industrias dedicadas principalmente a obras de ficción y fantasías, industrias en las que con frecuencia el documentalista era mirado con sospecha.

Los cargos que se hacen a los documentalistas asumen varias formas. A menudo se los acusa de ser "tendenciosos", expresión que implica una mala tendencia. Se les manda que sean "objetivos". Esta es por supuesto, una exhortación insensata. Los documentalistas hacen infinidad de elecciones; eligen el tema, las personas, las vistas, los ángulos, las lentes, las yuxtaposiciones, los sonidos, las palabras. Cada selección es la expresión de un punto de vista, consciente o inconsciente, reconocido o no reconocido. Todo grupo documental que pretende ser objetivo no hace más que afirmar una convicción de que sus opciones tienen una validez especial y merecen ser aceptadas y admiradas por todo el mundo. Aun detrás del primer paso de esta selección (que es la elección del tema) hay un motivo o una serie de motivos. Algunos sienten que el tema tiene algo que necesita clarificación y que si uno puede documentar ciertos aspectos del tema (toda la verdad es una ficción legal), el trabajo dará como resultado algo que facilita la comprensión, el acuerdo o la acción. Además, la exigencia de objetividad se usa constantemente para reprender con dureza a los documentalistas independientes. A menudo se pronuncia la palabra "propaganda".

No deja de haber cierta ironía en esta cuestión de la propaganda. Cuando un cineasta ha sido deshonesto con su público, pues ha adornado lo que presenta de una manera que nos desagrada y nos determina a no dejarnos lavar el cerebro, suele oírse la acusación de "propaganda". La ironía está en el hecho de que se invoca esta palabra precisamente cuando la película ha fracasado como propaganda. Cuando la elección que ha hecho el artista nos complace, no la pronunciamos.

Pero, por supuesto, *siempre* está implícito el elemento propagandístico. Difícilmente podemos imaginar un documental o una película o cualquier otro tipo de comunicación que *no* sea propaganda, en el sentido de tratar de presentar pruebas que puedan profundizar la comprensión y modificar las ideas. Un documental no puede ser "la verdad". Un documental es prueba, testimonio y la diversidad de los testimonios constituye el corazón del proceso democrático.

Si bien el documental tiene este aspecto de propaganda (palabra de honorable linaje) debería concebírselo como un medio muy difícil de hacer propaganda, precisamente porque aborda sus temas abiertamente. El documental anuncia su tema y alerta así nuestras facultades críticas. Una forma más persuasiva y vigorosa de propaganda es la ficción popular, precisamente porque se la recibe como algo diferente, como *diversión o pasatiempo*, lo cual tiene que ver con relajarse. Se la supone libre de "mensajes" de conformidad con el empleo que hacen de esta expresión los ejecutivos de la industria. El término adormece nuestras facultades críticas.Pero detrás del entretenimiento o la diversión hay siempre premisas no declaradas que nos vemos impulsados a aceptar.

Durante décadas las obras sobre espionaje y sobre el espacio exterior (uno de los caracteres del mundo moderno) se basaban en la premisa de que "nosotros" estamos rodeados, en la tierra y en todo el universo, por enemigos capaces de diabólicas villanías a los que hay que combatir antes de que nos acarreen desastres irreparables. Los dramas policiales se basaron en la premisa de que los problemas sociales se resuelven por obra de la violenta derrota de villanos a manos de héroes. Los dramas sobre superhéroes y superheroínas suponen una capacidad humana ilimitada para resolver todos los problemas. Superman puede tragarse una píldora que lo hace inmune a las armas atómicas. Las premisas no declaradas no se discuten, no debe discutírselas, tal es el poder de propaganda de la ficción popular.

Los supuestos y mitos de una sociedad son tan constantemente reciclados en su fórmula de ficción (como lo son en otros medios de comunicación, incluso los discursos políticos y de publicidad) que el público deja de advertir que son supuestos.

Una de las razones de que esta clase de ficciones resulte seductora es la de que pinta un mundo que tiene sentido, desde el punto de vista de la causa y el efecto. Se trata de un mundo internamente coherente, a diferencia del que muestran muchos documentales, un mundo a veces lleno de contradicciones y cabos sueltos y que rara vez ofrece una conclusión clara.

Esto acentúa las dificultades que deben afrontar los documentalistas. Su trabajo suele ir contra las mitologías establecidas. Un político que vive de mitologías puede muy bien considerar como subversiva la obra del documentalista. Y por cierto se trata de una subversión, de una subversión esencial y difícil.

Aunque a veces rodeados de animosidades, los documentalistas persisten, sobreviven y se multiplican. También se complacen en la difícil misión de presentar pruebas que pueden modificar perspectivas generales.

A pesar de las guerras y de los conflictos de baja intensidad desencadenados en nombre de la estabilidad y la justicia, los documentalistas ven un mundo agitado en caóticas luchas y ven a una humanidad perpleja. Cada día, un documentalista se lanza a alguna peregrinación para documentar algo.

Theodore Bogosian, un norteamericano nacido en Armenia, viaja a una aldea de Turquía. Sabe que ha nacido allí y que allí ha pasado su infancia, pero que, salvo él, todos los miembros de su familia fueron eliminados durante las matanzas de la década de 1910. El quedó a salvo y fue llevado a los Estados Unidos. En sus recuerdos nada queda de aquel holocausto, pero le han dicho algunas cosas sobre lo que fuera alguna vez su hogar situado cerca de un río de montaña. Quiere recuperar del olvido algunos detalles de su origen. Como los funcionarios turcos no ven con buenos ojos semejantes aventuras, Bogosian debe viajar como turista. Pero, armado con su cámara, logra cumplir su misión y vuelve con una obra reveladora y conmovedora, *Viaje por Armenia* (*An Armenian Journey*, 1990).

Amos Gitai, arquitecto israelí convertido en realizador cinematográfico, comienza llevando su cámara a las regiones ocupadas por Israel —la Franja Occidental y Gaza— y haciendo preguntas. Como está documentado en *Diario de campo* (*Field Diary*, 1982), el autor conversa con soldados israelíes, con colonos israelíes y con palestinos, mientras filma detalles de la vida de ocupación. En sus interrogatorios se concentra especialmente en aquellos mecanismos en virtud de los cuales los israelíes "se explican a sí mismo por qué ocupan aquellas tierras". Un soldado israelí que trata de tapar la lente de la cámara con una mano es una imagen que se repite a lo largo del filme. Disgustado por la censura de Israel, Gitai se decide a vivir en París, pero continúa sus viajes por el Medio Oriente haciendo preguntas y recibiendo respuestas. El tráfico internacional de obreros contratados y su incierta condición en los países del Golfo Pérsico constituyen los temas de su *Bangkok Bahrain* (1984).

Sam Labudde, ecologista de los Estados Unidos, consigue un trabajo en un pesquero de atún que opera con red barredera, una técnica muy productiva pero también muy controvertida. Labudde lleva su pequeña cámara de vídeo que orgullosamente muestra a los tripulantes para decirles que se trata de un obsequio de su abuelo. Durante el viaje filma a los hombres y luego los deleita proyectando las vistas. Cuando aparece un gran grupo de delfines (señal de que en la zona hay atunes), la red barredera comienza a operar. Se cobra una cantidad de atunes. Y en la tarea Labudde colabora con tenacidad, pero de cualquier manera encuentra momentos para trabajar con su cámara. En 1988 logra mostrar a un grupo de congresistas de los Estados Unidos que, al pescar de esa manera, centenares de delfines quedan atrapados en la red y mueren. El congreso adopta nuevas medidas para la pesca del atún. El asunto llega a ser objeto de una tensa disputa internacional.

Robert Connolly y Robin Anderson, antropólogos australianos, entrevistan a dos exploradores que cincuenta años antes, en busca de oro, penetraron en una remota región de Nueva Guinea y llegaron a establecer contacto con los aborígenes papúas que nunca habían visto a un hombre blanco. Los exploradores poseían una cámara y filmaron las asombradas reacciones de los papúas ante la llegada de aquellos seres de otro mundo. Medio siglo más tarde, los antropólogos, después de estudiar las tomas de los exploradores encuentran el camino para llegar a la misma región alejada y logran identificar a unos cuantos de los sobrevivientes nativos que aparecían en la antigua película; entonces los entrevistan. Una anciana dice que todos se aterrorizaron al ver a los intrusos, cuyas armas mortíferas persuadieron a los papúas a que ayudaran a los blancos a buscar oro en el río. Al principio los papúas pensaron que se trataba de dioses. Pero la mujer dice que una vez vio a uno de ellos internarse en la selva y ponerse en cuclillas para defecar. Entonces supo que no eran dioses. Así están contenidos en *Primer contacto* (*First Contact*, 1983) hechos que se remontan a los anales de la cinematografía y que implican un choque de culturas que sintetiza buena parte de la historia moderna.

A los documentalistas les interesa cada vez más la historia y la significación del medio que manejan. Están familiarizados con el trabajo de los pioneros del documental, cuyas palabras tienen aún profunda significación para ellos. Consideran a Louis Lumière, que había aspirado a captar la vida *sur le vif* y que aportó un tesoro de viñetas tendientes a ese fin. También tienen en cuenta a Boleslaw Matuszewski, el polaco que contribuyó a difundir el invento en Europa Oriental y que caracterizó la cinematografía como "una nueva fuente de historia" que merecía estar en los museos, pues era capaz de mostrar no sólo las idas y venidas de gobernantes y los movimientos de los ejércitos, sino también "el cambiante aspecto de las ciudades". También dijo que algún día el cine "cerraría la boca de los mentirosos" y que los camarógrafos desearían ir a lugares donde no serían bien recibidos. Durante el gobierno del zar Nicolás II se destruyó por primera vez una película, filmada por Francis Doublier para ocultar un desastre ocurrido durante la coronación. Los documentalistas tienen en cuenta también el trabajo de Esfir Shub, su obra de montaje; Shub descubrió un tesoro de películas referentes a la vida de la familia zarista y las combinó con nuevas tomas de huelgas y guerra, lo cual prácticamente creó el género de la compilación. El documentalista tiene en cuenta a Vertov, elocuente polemista, que advertía contra "los dramas cinematográficos adornados con espléndido ropaje tecnológico", recurso que él veía como un nuevo "opio del pueblo". Exhortaba a los autores a tratar la vida y legó a la cinematografía la expresión *kino pravda* que derivó en el *cinéma-vérité.* Y ahí estaba John Grierson que se hizo eco de esas ideas con su exigencia de filmar lo inmediato. Advertía que este tipo de película podía necesitar que se desarrollaran circuitos propios de distribución basados en sociedades cinematográficas, clubes cinematográficos, bibliotecas, escuelas, museos, grupos políticos, un sistema independiente dedicado a obtener del cine los máximos beneficios pecuniarios. Hijo de un predicador escocés, Grierson concebía el cine como un nuevo tipo de púlpito y desarrolló una forma dominada por la narración y que durante varias décadas representó el *documental* para muchos espectadores. Y también estaba Robert Flaherty, el explorador, que sustentaba una posición muy diferente. Flaherty deseaba ante todo revelar las cosas maravillosas que había visto. Al presentar al mundo a sus admirados esquimales, consideraba esencial que éstos colaboraran en la manifestación de sus vidas y no que fueran meros trofeos exhibidos por el explorador. Flaherty deseaba celebrar esa vida. Le disgustaba la narración. Generaciones posteriores de experimentadores, que se multiplicaron en todos los continentes, iban a recoger y refinar estas ideas y presentar sus propios testimonios sobre el estado del género humano y de su hábitat. En su número y en su independencia había una promesa.

Los verdaderos documentalistas sienten pasión por lo que *encuentran* en las imágenes y en los sonidos, que siempre les parece más significativo que todo cuanto puedan inventar. Esos documentalistas pueden servir como agentes catalizadores; no son inventores. A diferencia del artista de ficción, no están empeñados en inventar. Se expresan seleccionando y ordenando sus hallazgos y esas decisiones constituyen en efecto sus principales comentarios. Y lo cierto es que no pueden escapar a sus propia subjetividad individual, ya adopten la posición del observador, ya adopten la del cronista o la del pintor. Los documentalistas presentan su propia versión del mundo.

Al bosquejar alguna acción inventada, los documentalistas se sujetan a una dura limitación. Algunos artistas pasan del documental a la ficción porque sienten que esto los acerca más a la verdad, a su propia verdad. Algunos, se vuelven al documental porque éste puede hacer más plausible la ilusión.

La plausibilidad del género, su autoridad, constituyen la especial cualidad del documental, la atracción que ejerce en quienes lo cultivan —independientemente de los motivos que tengan—, y en esto está la fuente de su poder para ilustrar o para ilusionar.

Notas

1. Véase Burton, *The Social Documentary in Latin America*; Schnitman, *Film Industries in Latin America*.

2. Entre las fuentes del siguiente pasaje están: entrevista de Alan Rosenthal a Pam Yates en Rosenthal, *New Challenges for Documentary*, págs. 543-53; y discusiones del autor con Yates y Deborah Shaffer.

3. Véase Barnouw, *The Image Empire*, pág. 97-98.

4. Entrevista, Deborah Shaffer.

5. La incautación de las tomas cinematográficas de Hiroshima y Nagasaki está descrita por Akira Iwasaki en su memoria en japonés *Senryō Sareta Sukurīn: waga sengo shi (Pantalla ocupada: mi historia de posguerra*,

1975). Véase también Barnouw, "Iwasaki and the Occupied Screen", *Film History*, vol. 2, págs. 337-57, 1988.

6. *Information Sheet: Atomic Energy Commission Stock Film Footage* (Washington, D.C. U.S. Atomic Energy Commission, 1952).

7. Véase Barnouw, "Columbia and the A-Bomb Film", *Columbia*, noviembre de 1982.

8. *The Independent*, mayo 1991; *International Documentary*, primavera de 1991.

9. Arlyck, "If It's Tuesday. It must Be Alma Ata", *The Independent*, octubre de 1980.

Reconocimientos

Detrás de la redacción de este libro hay décadas de fascinación del autor por el cine documental. El libro finalmente se concretó en virtud de un periplo que nos permitió a mi mujer y a mí, durante los años 1971-72, viajar a unos veinte países en los que pudimos visitar archivos y estudios cinematográficos y entrevistar a documentalistas. Ese viaje se hizo posible por la intervención de la Oxford University Press, una licencia de la Universidad de Columbia y una beca del JDR 3rd. Fund. Me sentiré siempre en deuda con esas instituciones. Asimismo, debo mucho a innumerables archivistas, operadores e intérpretes que ayudaron a los dos viajeros a examinar setecientos documentales, guiones y fotografías en cantidad. Confiamos en que los resultados hayan justificado ayuda tan paciente.

A todas estas instituciones les agradecemos cálidamente su inestimable colaboración: (Bélgica) Cinémathèque Royale; (Canadá) Allan King Associates, Canadian Broadcasting Corporation, Canadian Film Archive, National Film Board of Canada, Potterton Productions; (Dinamarca) Danske Filmmuseum; (Alemania Oriental) Hochschule für Film und Fernsehen, Staatliches Filmarchiv, Zentrale Filmbibliothek; (Egipto) General Cinema Organization, Higher Institute of Cinema, Visual Images Technical Centre; (Francia) Cinémathèque de la Cooperation, Cinémathèque Française, Musée de l'Homme, Slon; (Gran Bretaña) BBC-TV, British Film Institute, British Transport Film Unit, Film Centre International, Granada TV, Imperial War Museum; (Hong Kong) Broadcasting House, Farkas Studio, Filmo Depot, Zodiac Films; (India) División Cinematográfica del Ministerio de Información y Radiodifusión, Krishnaswamy Associates, National

Education and Information Films Ltd., National Film Archive, Naya Sansar Productions; (Italia) RAI; (Japón) Iwanami Productions, Asociación Japonesa de Productores de Filmes Culturales, Biblioteca del Consejo Japonés del Cine, NHK, Nippon AV Productions, Toho Company, Towa Company; (Latvia) Riga Film Museum; (Holanda) Centrale Filmotheek, Netherlands Filmmuseum; (Polonia) Asociación Polaca de Directores de Cine, Festival de Cracovia, Film Polski, Filmoteka Polska, Wytwórnia, Filmów Dokumentalnych; (Corea del Sur) Motion Picture Promotion Union, National Film Production Center; (Suecia) Film Centrum, Svensk Filmindustri, Svenska Filminstitutet, Sveriges Radio-TV Arkivet; (Suiza) Festival de Locarno, Praesens Film; (USA) Contemporary Films, George Eastman House, International Film Seminars, Library of Congress, Museum of Modern Art, National Archives, Time-Life Films, Tricontinental, U.S. Information Agency, Whitney Museum of Modern Art; (Rusia) Asociación de Directores Cinematográficos de la URSS, Estudio Central del Documental, Gosfilmofond, Institute of Fine Arts; (Alemania Occidental) Institut für Film und Bild, Riefenstahl-Film; (Yugoslavia) Dunav Film, Academia de Cine y Televisión, Jugoslovenska Kinoteka, Neoplanta Films, Zagreb Films.

Los nombres de muchos artistas entrevistados se encontrarán en las notas correspondientes a cada capítulo.

E. B.

Nueva York
Junio de 1992

Bibliografía

Adair, John: Véase Worth, Sol y-

Agel, Henri: *Robert J. Flaherty*. París, Seghers, 1965.

A.I.D. News: bulletin de l'Association Internationale des Documentaristes. París, irregular, 1971-74.

American Film. Washington, American Film Institute, mensual, 1974-

Anderson, Carolyn: Véase Benson, Thomas W. y-

Anderson, Joseph L. y Donald Richie. *The Japanese Film: art and industry*. Prefacio de Akira Kurosawa. Rutland (Vt.) y Tokio, Tuttle, 1959.

Arlen, Michael J.: *Living Room War*. Nueva York, Viking, 1969.

Armes, Roy: *French Film*. Londres, Studio Vista, 1970.

Armes, Roy: *Third World Film Making and the West*. Berkeley, University of California Press, 1987.

Averson, Richard: Véase White, David Manning y-

Aware publication. Nueva York, 1954-56.

Babitsky, Paul y John Rimberg: *The Soviet Film Industry*. Nueva York, Praeger, 1955.

Bagdikian, Ben H: *The Information Machines*. Nueva York, Harper, 1971.

Balázs, Béla: *Theory of the Film: character and growth of a new art*. Traducido del húngaro por Edith Bone. Nueva York, Dover, 1970.

Balcon, Michael, *et al.*: *Twenty Years of British Film 1925-1945*. Londres, Falcon, 1947.

Balshofer, Fred J. y Arthur C. Miller: *One Reel a Week*. Berkeley, University of California Press, 1967.

Bardèche, Maurice y Robert Brasillach: *The History of Motion Pictures*. Traducido y editado por Iris Barry. Nueva York, Norton, 1938.

Barnouw, Erik: *The Golden Web: a history of broadcasting in the United States*, v. II-1933-53. Nueva York, Oxford University Press, 1968.

Barnouw, Erik: *The Image Empire: a history of broadcasting in the United States*, v. III-from 1953. Nueva York, Oxford University Press, 1970.

Barnouw, Erik: *Tube of Plenty: the evolution of American television*. Ed. revisada. Nueva York, Oxford University Press, 1990.

Barnouw, Erik y S. Krishnaswamy: *Indian Film*. 2ª ed. Nueva York, Oxford University Press, 1980.

Barrett, Marvin (comp.). *Survey of Broadcast Journalism 1968-69, 1969-70,1970-71.* Nueva York, Grosset & Dunlap, 1969, 1970,1971.

Barsam, Richard Meran: *Nonfiction Film: a critical history.* Nueva York, Dutton, 1973.

Baxter, John: *The Australian Cinema.* Sydney, Pacific Books, 1970.

Benson, Thomas W. y Carolyn Anderson: *Reality Fictions: The Films of Frederick Wiseman.* Carbondale, Southern Illinois University Press, 1989.

Bertina, B. J. Véase Prakke, Henk y-

Billboard. Cincinnati, mensual, luego semanal, 1894-

Bliss, Edward (h.) (comp.): *In Search of Light: the broadcasts of Edward R. Murrow 1938-1961.* Nueva York, Knopf, 1967.

Bluem, A. William: *Documentary in American Television.* Nueva York, Hastings, 1965.

Blum, Daniel C.: *Pictorial History of TV.* Filadelfia, Chilton, 1958.

Bogart, Leo: *The Age of Television.* Nueva York, Ungar, 1958.

Boorstin, Daniel J.: *The Image: a guide to pseudo-events in America.* Nueva York, Harper, 1961.

Boost, C. *Film.* Amsterdam, Contact, sin fecha (ca. 1958).

Boveri, Walter, *et al.*: *Morgarten Kann Nicht Stattfinden: Lazar Wechsler und der Schweizer film.* Zurich, Europa Verlag, 1966.

Boyle, Deirdre: *Video Classics: a guide to video art and documentary tapes.* Phoenix, Oryx Press, 1986.

Braddon, Russell: *Roy Thomson of Fleet Street.* Londres, Fontana, 1968.

Braden, Waldo W.: Véase Pennybacker, John H. y-

Brasillach, Robert.: Véase Bardeche, Maurice y-

Broadcasting. Washington, quincenal, luego semanal, 1931-

Broadcasting and Government Regulation in a Free Society. Santa Barbara, Center for the Study of Democratic Institutions, 1959.

Broadcasting Yearbook. Washington, 1935, etc.

Brown, David y W. Richard Bruner (comps.). *How I Got That Story.* Nueva York, Dutton, 1967.

Brown, David y W. Richard Bruner (comps.): I *Can Tell It Now.* Nueva York, Dutton, 1964.

Brown, Les: *Television: the business behind the box.* Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1971.

Brownlow, Kevin: *The Parade's Gone By.* Nueva York, Knopf, 1968.

Brumsteede, Emile: *Film.* Amsterdam, Querido, 1958.

Bruner, W. Richard: Véase Brown, David y-

Burden, Hamilton T.: *The Nuremberg Party Rallies 1923-39.* Nueva York, Praeger, 1967.

Burton, Julianne (comp.): *The Social Documentary in Latin America.* Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1990.

Cahiers du Cinéma. París, mensual, 1951-

Calder-Marshall, Arthur: *The Innocent Eye: the life of Robert J. Flaherty.* Londres, W. H. Allen, 1963.

Capra, Frank: *The Name Above the Title: an autobiography.* Nueva York, Macmillan, 1971.

Cassirer, Henry R.: *Television Teaching Today*. París, UNESCO, 1960.

Catalogue of Egyptian Documentary and Short Films. El Cairo, General Egyptian Cinema Organization, 1969.

Catalogue General des Films Francais de Court Metrage. París, Unifrance Film, 1953.

Centrofilm. Turín, mensual, 1960-

Ceram, C. W.: *Archaeology of the Cinema*. Nueva York, Harcourt, Brace & World, sin fecha.

Challenge for Change Newsletter. Montreal, National Film Board of Canada, 3-4 veces por año, 1967-72.

Channels of Communication. Nueva York, bimensual, 1981-

Chaplin. Stockholm, trimestral, 1959-

Christensen, Theodor y Karl Roos: *Film*. Copenhague, Levin & Munksgaard, 1936.

Cineaste. Nueva York, trimestral, 1969-

Cinema Journal. Society for Cinema Studies. Iowa City, dos veces por año, 1961-

Coblentz, Gaston: Véase Drummond, Roscoe y-

Codding, George A.: *Broadcasting Without Barriers*. París, UNESCO, 1959.

Cogley, John: *Report on Blacklisting, I: movies*. Fund for the Republic, 1956.

Cogley, John: *Report on Blacklisting, 11: radio-television*. Fund for the Republic, 1956.

Columbia Journalism Review. Nueva York, Graduate School of Journalism, Columbia University, trimestral, 1962-

Conant, Michael: *Antitrust in the Motion Picture Industry*. Berkeley, University of California Press, 1960.

Contemporary Polish Cinematography. Varsovia, Polonia Publishing House, 1962.

Cook, Olive: *Movement in Two Dimensions*. Londres, Hutchinson, 1963.

Cooper, Merian C.: *Grass*. Nueva York, Putnam, 1925.

Counterattack: the newsletter of facts on communism. Nueva York, American Business Consultants, mensual, 1947-55.

Cowie, Peter: *Swedish Cinema*. Londres, Tantivy, 1966.

Crankshaw, Edward: *Khrushchev: a career*. Nueva York, Viking, 1966.

Creel, George: *How We Advertised America*. Nueva York, Harper, 1920.

Crosby, John: *With Love and Loathing*. Nueva York, McGraw-Hill, 1963.

Crowther, Bosley: *The Lion's Share: the story of an entertainment empire*. Nueva York, Dutton, 1957.

Curtis, David: *Experimental Cinema*. Nueva York, Universe Books, 1971.

Czechoslovak Short Films 1965-66. Praga, Czechoslovak Filmexport, 1966.

d'Agostino, Peter (comp.): *Transmission*. Nueva York, Tanam Press, 1985.

de Brigard, Emilie: *Anthropological Cinema*. Nueva York, Museum of Modern Art, 1974.

de Heusch, Luc: *The Cinema and Social Science: a survey of ethnographic and sociological film*. París, UNESCO, 1962.

de la Roche, Catherine: Véase Dickinson, Thorold y-

DEFA 1946-64: filmografie, studio für wochenschau und dokumentarfilme. Berlín, Staatliches Filmarchiv der DDR, 1969.

Deicke, Gunther: Véase Hellwig, Joachim y-

Deslandes, Jacques: *Histoire Comparée du Cinéma* v. I (1966); Deslandes and Jacques Richard v. II (1968), Casterman.

Dewey, Langdon: *Outline of Czechoslovakian Cinema*. Londres: Informatics, 1971.

Dickinson, Thorold: *A Discovery of Cinema*. Londres, Oxford University Press, 1971.

Dickinson, Thorold y Catherine de la Roche: *Soviet Cinema*. Londres, Falcon, 1948.

Dickson, W. K. L.: *The Biograph in Battle: its story in the South African war*. Londres, Unwin, 1901.

Dizard, Wilson P.: *Television: a world view*. Syracuse, Syracuse University Press, 1966.

Documentary Film News. Nueva York, mensual, 1940-42.

Drobaschenko, Sergej (comp.): *Dsiga Wertow: aufsätze, tagebücher, skizzen*. Berlín, Filmwissenschaftliche Bibliothek, 1967.

Drummond, Roscoe y Gaston Coblentz: *Duel at the Brink: John Foster Dulles' command of American power*. Garden City (N.Y.), Doubleday, 1960.

Durgnat, Raymond: *Franju*. Londres, Studio Vista, 1967.

Durgnat, Raymond: *Luis Buñuel*. Berkeley, University of California Press, 1968.

Edström, Mauritz: *Sucksdorff: främlingen i hemmaskogen*. Estocolmo, Pan-Norstedts, 1968.

Educators Guide to Free Films. Randolph (Wis.), Educators Progress Service, anual, 1941-

The Eighth Art. Introducción de Robert Lewis Shayon. Nueva York, Holt, Rinehart & Winston, 1962.

Eisenhower Dwight D.: *The White House Years: mandate for change 1953-1956*. Garden City (N.Y.), Doubleday, 1963.

El-Mazzaoui, Farid: *Cinema in the U. A. R.* El Cairo, Ministry of Culture, 1970.

Elson, Robert T.: *Time, Inc.: the intimate history of a publishing enterprise, 1923-1941*. Nueva York, Atheneum, 1968.

Emery, Walter B.: *National and International Systems of Broadcasting: their history, operation and control*. East Lansing, Michigan State University Press, 1969.

The Factual Film. Report of the Arts Enquiry. Londres, Oxford University Press, 1947.

Faulk, John Henry: *Fear on Trial*. Nueva York, Simon and Schuster, 1964

Fielding, Raymond: *The American Newsreel: 1911-1967*. Norman, University of Oklahoma Press, 1972.

Film: the magazine of the Federation of Film Societies. Sheffield, trimestral, 1954-

Film Comment. Nueva York, trimestral, más tarde bimestral, 1962-

Film Culture. Nueva York, irregular, 1955-

Film Daily; luego, *Film and TV Daily*. Nueva York, 1918-69.

Film Daily Year Book of Motion Pictures. Nueva York, 1919-69.

Film Heritage. Wright State University, Dayton (Ohio), trimestral, 1965-75.

Film and the Historian. Londres, British Universities Film Council, 1969.

Film Journal. Nueva York, trimestral, 1972-

Film Library Quarterly. Greenwich (Conn.), 1967-

Film Quarterly. Sucesor de Quarterly of Film, Radio, and Television. Berkeley, University of California Press, 1958-

The Film Society Programmes 1925-1939. Preparado bajo la dirección del Consejo de la London Film Society. Nueva York, Arno, 1972.

Film Society Review. Nueva York, American Federation of Film Societies, mensual, 1965-

Filmdokumentaristen der DDR. Berlín, Henschelverlag, 1969.

Filmfront. Nueva York, National Film and Photo League, 1934-35. Fusionado con *New Theatre*.

Filmkritik. Munich, mensual, 1957-

Filmmakers Newsletter. Nueva York, mensual, 1968-

Films for Historians. Londres, British Universities Film Council, 1972.

Films in Review. Nueva York, National Board of Review of Motion Pictures, mensual, 1950-

Films for Television. Evanston (Ill.), Standard Rate and Data Service, 1955.

Flaherty, Frances Hubbard: *The Odyssey of a Film Maker*. Urbana, Beta Phi Mu, 1960.

Flaherty Oral History Collection. Interviews by Bruce Harding for International Film Seminars, 1973-74. Special Collections, Columbia University, Nueva York. Inédito.

Flaherty Papers. Letters, diaries, etc., of Robert and Frances Flaherty. Special Collections, Columbia University, Nueva York. Inédito.

Fraenkel, Heinrich: Véase Manvell, Roger y-

Friendly, Fred W.: *Due to Circumstances Beyond Our Control*... Nueva York, Random House, 1967.

Galbraith, John Kenneth: *Economics and the Public Purpose*. Boston, Houghton Mifflin, 1973.

Geduld, Harry M. (comp.): *Film Makers on Film Making*. Bloomington, Indiana University Press, 1967.

Gessner, Robert: *The Moving Image: a guide to cinematic literacy*. Nueva York, Dutton, 1968.

Goethals, Gregor T.: *The TV Ritual: worship at the television altar*. Boston, Beacon, 1981

Gomes, P. E. Salles: *Jean Vigo*. Berkeley, University of California Press, 1971.

Greene, Felix: *A Curtain of Ignorance: how the American public has been misinformed about China*. Garden City (N.Y.), Doubleday, 1964

Gregor, Ulrich y Enno Patalas: *Geschichte des Films*. Gutersloh, Sigbert Mohn, 1962.

Grierson, John: *Grierson on Documentary*. Comp. por Forsyth Hardy. Revisado. Londres, Faber and Faber, 1966.

Griffith, Richard: *The World of Robert Flaherty*. Nueva York, Duell, Sloan & Pearce, 1953.

Griffith, Richard y Arthur Mayer: *The Movies*. Revisado. Nueva York, Simon and Schuster, 1970.

Griffith, Richard: Véase Rotha, Paul, con-

Gross, Larry y John Stuart Katz y Jay Ruby: *Image Ethics: the moral rights of subjects in photographs, film, and television*. Nueva York, Oxford University Press, 1988.

Guback, Thomas H.: *The International Film Industry*. Bloomington, Indiana University Press, 1969.

Hardy, Forsyth (comp.): *Grierson on Documentary*. Revisado. Londres. Faber and Faber, 1966.

Haudiquet, Philippe: *Paul Fejos: 1897-1963*. París, Anthologie du Cinema, 1968.

Hazard, Patrick D. (comp.): *TV as Art: some essays in criticism*. Champaign (Ill.), National Council of Teachers of English, 1966.

Hellwig, Joachim y Günther Deicke: *Ein Tagebuch für Anne Frank*. Berlín, Verlag der Nation, 1959.

Hendricks, Gordon: *The Edison Motion Picture Myth*. Berkeley, University of California Press, 1961.

Henkel, H.: *Wij Filmen den Oorlog*. Amsterdam, Roskam, 1943.

Hennebelle, Cuy: *African Cinema*. Nueva York, Pitman, 1973.

Hertsgaard, Mark: *On Bended Knee: the press and the Reagan presidency*. Nueva York, Farrar Straus Giroux, 1988.

Hibbin, Nina: *Eastern Europe: an illustrated guide*. Screen series. Londres, Zwemmer, 1969.

Hillier, Jim: Véase Lovell, Alan y-

Historical Journal of Film, Radio, and Television. Oxford (U.K.), IAMHIST, semianual, 1981-

Hollywood Quarterly. Berkeley, University of California Press, 1945-51.

Hollywood Reporter. Hollywood, diario, 1930-

Hornby, Clifford: *Shooting Without Stars*. Londres, Hutchinson, 1940.

Houston, Penelope: *The Contemporary Cinema*. Harmondsworth (Ing.), Penguin, 1963.

Hughes, Robert (comp.): *Film Book 1: the audience and the filmmaker*. Nueva York, Grove, 1959.

Hughes, Robert (comp.): *Film Book 2: films of peace and war*. Nueva York, Grove, 1962.

Hull, David Stewart: *Film in the Third Reich: a study of the German cinema 1933-1945*. Berkeley, University of California Press, 1960.

Idestam-Almquist, Bengt: *När Filmen Kom Till Sverige.*, Estocolmo, Norstedt & Söners, 1959.

The Independent. Nueva York, Foundation for Independent Film and Video, mensual, 1977-

Indian Documentary. Bombay, mensual, *1955-59*.

Indian Film Culture. Calcuta, Federation of Film Societies of India, trimestral, 1962-

Indian Talkie, 1931-56. Silver Jubilee Souvenir. Bombay, Film Federation of India, 1956.

Innis, Harold A.: *The Bias of Communication*. Toronto, University of Toronto Press, 1951.

Innis, Harold A.: *Empire and Communications*. Oxford, Clarendon Press, 1950.

Intermedia. Journal of the International Institute of Communications. Londres, irregular, 1973-

International Documentary. Los Angeles, International Documentary Association, trimestral, 1982-

International Film Annual. Londres, anual, 1957-60.

International Film Guide. Londres, Tantivy, anual, 1964-

Ivens, Joris: *The Camera and I*. New York International Publishers 1969.

Ivens Papers. Letters and other documents of Joris Ivens. Nederlands Filmmuseum, Amsterdam. Inédito.

Jacobs, Lewis: *The Rise of the American Film: a critical history*. Nueva York, Harcourt, Brace, 1939.

Jacobs, Lewis (comp.): *The Documentary Tradition*. 2ª comp. Nueva York, Norton, 1979.

Jacobs, Lewis (comp.): *Introduction to the Art of the Movies: an anthology of ideas on the nature of movie art*. Nueva York, Noonday, 1960.

Jacobs, Lewis: Véase también Manvell, Roger y-

Jahnke, Eckart: Véase Klaue, Wolfgang; Manfred Lichtenstein; y-

Janicki, Stanislaw: *Film Polski od A do Z*. Warszawa, Wydawnictwa Artystycze i Filmowe, 1972.

Jenkins, Clive: *Power Behind the Screen: ownership, control and motivation in British commercial television*. Londres, MacGibbon and Kee 1961.

Journal of Broadcasting. Association for Professional Broadcasting Education, trimestral, 1956-

Journal of Popular Film. Bowling Green (Ohio), trimestral, 1972-78.

Journal of the Producers Guild of America. Sucesor del *Journal of the Screen Producers Guild*. trimestral, 1967-

Journal of the Screen Producers Guild. Sucedido (1967) por el *Journal of the Producers Guild of America*.

Journal of the Society of Film and Television Arts. Londres, 1971-

Jump Cut. Berkeley, dos veces por año, 1973-

Katz, John Stuart: Véase Gross, Larry y-

Kelly, Frank K.: *Who Owns the Air?* Santa Barbara, Center for the Study of Democratic Institutions, 1960.

Kendrick, Alexander: *Prime Time: the life of Edward R. Murrow*. Boston, Little, Brown, 1969.

Khan, M.: *An Introduction to the Egyptian Cinema*. Londres, Informatics, 1969.

Klapp, Orrin E.: *Symbolic Leaders: public dramas and public men*. Chicago, Aldene, 1964.

Klaue, Wolfgang (comp.): *Alberto Cavalcanti*. Berlín, Staatliches Filmarchiv der DDR, 1962.

Klaue, Wolfgang y Jay Leyda (comps.): *Robert Flaherty*. Berlín, Henschelverlag, 1964.

Klaue, Wolfgang y Manfred Lichtenstein (comps.): *Filme Contra Faschismus*. Berlin, Staatliches Filmarchiv der DDR, 1965.

Klaue, Wolfgang y Manfred Lichtenstein (comps.): *Französischer Dokumentarfilm*. Berlín, Staatliches Filmarchiv der DDR, 1966.

Klaue, Wolfgang y Manfred Lichtenstein (comps.): *Sowjetischer Dokumentarfilm*. Berlín, Staatliches Filmarchiv der DDR, 1967.

Klaue, Wolfgang; Manfred Lichtenstein; and Eckart Jahnke (comps.): *Dokumentarfilm in Polen*. Berlín, Henschelverlag, 1968.

Klaue, Wolfgang; Manfred Lichtenstein; and Hans Wegner (comps.): *Joris Ivens*. Berlín, Staatliches Filmarchiv der DDR, 1963.

Knight, Arthur: *The Liveliest Art: a panoramic history of the movies*. Nueva York, Macmillan, 1957.

Knight, Derrick y Vincent Porter: *A Long Look at Short Films*. Oxford, Pergamon Press, 1967.

Knoll, Erwin: Véase McGaffin, William y-

Koury, Phil A.: Véase Smith, Albert E., en colaboración con-

Kracauer, Siegfried: *From Caligari to Hitler: a psychological history of the German film*. Princeton, Princeton University Press, 1947.

Kracauer, Siegfried: *Theory of Film*. Nueva York, Oxford University Press, 1960.

Krishnaswamy, S.: Véase Barnouw, Erik y-

Larson, Rodger con Ellen Meade: *Young Filmmakers*. Nueva York, Avon, 1969.

Leiser, Erwin: *Om Dokumentärfilm*. Estocolmo, Pan-Norstedts, 1967.

Leprohon, Pierre: *Chasseurs d'Images*. París, Bonne, 1960.

Leprohon, Pierre: *Le Cinema Italien*. París, Seghers, 1966.

Levenson, Claude B.: *Jeune Cinema Hongrois*. Lyon, Premier Plan, 1966.

Levin, G. Roy: *Documentary Explorations: fifteen interviews with filmmakers*. Garden City (N.Y.), Doubleday, 1971.

Leyda, Jay: *Dianying: electric shadows. An account of films and the film audience in China*. Cambridge (Mass.), MIT Press, 1972.

Leyda, Jay: *Films Beget Films*. Nueva York, Hill and Wang, 1964.

Leyda, Jay: *Kino: a history of the Russian and Soviet film*. Londres, Allen & Unwin, 1960.

Leyda, Jay:Véase también Klaue, Wolfgang y-

Lichtenstein, Manfred: Véase Klaue, Wolfgang y-

The Listener. Londres, British Broadcasting Corporation, semanal, 1930-

Liu, Alan P.: *Communications and National Integration in Communist China*. Berkeley, University of California Press, 1971.

Living Films: a catalog of documentary films and their makers. New York, Association of Documentary Film Producers, 1940 (mimeografiado).

Lovell, Alan y Jim Hillier: *Studies in Documentary*. Nueva York, Viking, 1972.

Low, Rachael: *The History of the British Film 1906-1914*. Londres, Allen & Unwin, 1949.

Low, Rachael: *The History of the British Film 1914-1918*. Londres, Allen & Unwin, 1950.

Low, Rachael: *The History of the British Film 1918-1929*. Londres, Allen & Unwin, 1971.

Low, Rachael y Roger Manvell: *The History of the British Film 1896-1906*. Londres, Allen & Unwin, 1948.

Lukacs, John: *A New History of the Cold War*. Garden City (N.Y.), Doubleday, 1966.

MacCann, Richard Dyer: *Film and Society*. Nueva York, Scribner, 1964.

MacCann, Richard Dyer: *Hollywood in Transition*. Boston, Houghton Mimin, 1962.

MacCann, Richard Dyer: *The People's Films: a political history of U.S. government motion pictures*. Nueva York, Hastings, 1973.

MacDonnell, Kevin: *Eadweard Muybridge: the man who invented the moving picture*. Boston, Little, Brown, 1972.

Macgowan, Kenneth: *Behind the Screen: the history and techniques of the motion picture*. Nueva York, Dell, 1965.

MacNeil, Robert: *The People Machine*. New York, Harper & Row, 1968.

Maelstaf, R.: *Henri Storck: mens en kunstenaar*. Socialistische Federatie van Cineclubs, 1971.

Mannes, Marya: *More in Anger*. Philadelphia, Lippincott, 1958.

Manvell, Roger: *Film*. Harmondsworth (Ing.), Penguin (revisado), 1950.

Manvell, Roger: *The Film and the Public*. Harmondsworth (Ing.), Penguin, 1955.

Manvell, Roger y Heinrich Fraenkel: *The German Cinema*. Londres, Dent, 1971.

Manvell, Roger (comp.): *The Cinema 1950, 1951, etc*. Harmondsworth (Ing.), Penguin, anual, 1950-

Manvell, Roger y Lewis Jacobs (comps.): *International Encyclopedia of Film*. Nueva York, Crown, 1972.

Manvell, Roger: Véase también Low, Rachael y-

Marey, E. J.: *Movement*. Nueva York, Appleton, 1895.

Martin, Marcel: Véase Schnitzer, Luda y Jean, y-

Mast, Gerald: *A Short History of the Movies*. Nueva York, Pegasus, 1971.

Matthews, J. H.: *Surrealism and Film*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1971.

Matuszewski, Boleslaw: *Une Nouvelle Source de l'Histoire*. París, 1898.

Matuszewski, Boleslaw: *La Photographie Animée*. París, 1898.

Mayer, Arthur: Véase Griffith, Richard y-

Maysles, Albert y David con Charlotte Zwerin: *Salesman* (transcript). Nueva York, New American Library, 1969.

McGaffin, William y Erwin Knoll. *Anything But the Truth: the credibility gap-how the news is managed in Washington*. Nueva York, Putnam, 1968.

McLuhan, Marshall. *Understanding Media: the extensions of man*. Nueva York, McGraw-Hill, 1965.

Meade, Ellen: Véase Larson, Rodger con-

Mekas, Jonas: *Movie Journal: the rise of a new American cinema, 1959-1971*. Nueva York, Collier, 1972.

Mesguich, Felix: *Tours de Manivelle: souvenirs d'un chasseur d'images*. París, Grasset, 1933.

Meyer, Han: *Joris Ivens: de weg naar Vietnam*. Utrecht, Bruna, 1970.

Mickiewicz, Ellen: *Split Signals: television and politics in the Soviet Union*. Nueva York, Oxford University Press, 1988.

Miller, Arthur C.: Véase Balshofer, Fred. J. y-

Miller, Merle: *The Judge and the Judged*. Garden City (N.Y.), Doubleday, 1952.

Monaco, James. *Media Culture*. Nueva York, Delta, 1978.

Montagu, Ivor: *With Eisenstein in Hollywood: a chapter of autobiography*. Nueva York, International Publishers, 1969.

Morin, Edgar: Véase Rouch, Jean y-

Motion Picture Herald. Nueva York, semanal, 1907-

Moussinac, Léon. *Le Cinéma Soviétique*. París, Gallimard, 1928.

Mullen, Pat: *Man of Aran*. Nueva York, Dutton, 1935.

Murrow, Edward R.: *In Search of light: the broadcasts of Edward R. Murrow 1938-1961*. Edited by Edward Bliss (h.). Nueva York, Knopf, 1967.

Muybridge, Eadweard: *Animal Locomotion*. Philadelphia, Lippincott, 1888.

Myerson, Michael: *Memories of Underdevelopment: the revolutionary films of Cuba*. Nueva York, Grossman, 1973.

National Film Archive Catalogue, Part 1: silent news films 1895-1933. Londres, British Film Institute, 1965.

National Film Archive Catalogue, Part 11: silent non-fiction films 1895-1934. Londres, British Film Institute, 1960.

Neergaard, Ebbe: *Documentary in Denmark: one hundred films of fact in war, occupation, liberation, peace 1940-1948*. Copenhagen, Statens Filmcentral, 1948.

Neergaard, Ebbe: *The Story of Danish Film*. Copenhagen, Det Danske Selskab, 1962.

Nemeskürty, István: *Word and Image: history of the Hungarian cinema*. Budapest, Corvina, 1968.

New Theatre; luego, *New Theatre and Film*. Nueva York, 1934-37.

Niver, Kemp R.: *Motion Pictures from the Library of Congress Paper Print Collection 1894-1912*. Berkeley, University of California Press, 1967.

Nolan, William F.: *John Huston: king rebel*. Los Angeles, Sherbourne Press, 1965.

Objectif. Montreal, irregular, 1960-67.

O'Connor, John E. (comp.): *American History / American Television*. Nueva York, Ungar, 1983.

Ophuls Marcel: *The Sorrow and the Pity*. Guión traducido por Mireille Johnston. Nueva York, Outerbridge & Lazard, 1972.

Opotowsky, Stan: *TV-the Big Picture*. Nueva York, Collier, 1962.

The Opportunity for Sponsored Films: how to-make your program successful. Nueva York, Modern Talking Picture Service, 1956.

Patalas, Enno: Véase Gregor, Ulrich y-

Paulu, Burton: *Radio and Television on the European Continent*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1967.

Pennybacker John H. y Waldo W. Braden (comps.): *Broadcasting and the Public Interest*. Nueva York, Random House, 1969.

The Pentagon Papers: as published by *The New York Times*. Nueva York, Bantam, 1971.

Petric, Vladimir: *Soviet Revolutionary Films in America 1926-1935*. Ph. D. dissertation New York University, 1973. Unpublished.

PIEF Newsletter. Filadelfia, Program in Ethnographic Film, 1970-

BIBLIOTECA DEL INSTITUTO NACIONAL DE
CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

Porcile, François: *Défense du Court Métrage Français*. Éditions du Cerf 1965.

Porter, Vincent: Véase Knight, Derrick y-

Potamkin, Harry Alan: *The Eyes of the Movie*. Nueva York, International Pamphlets, 1934.

Prakke, Henk y B. J. Bertina: *Film in den Niederlanden*. Assen, Van Gorcum, 1963.

Prédal, René: *Jeune Cinéma Canadien*. Lyon, Premier Plan, 1967.

Prism. Cairo, Ministry of Culture, irregular, 1969-

Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933-1945. Viena, Osterreichischer Filmmuseum, 1972.

Public Television: a program for action. The report and recommendations of the Carnegie commission on educational television. Nueva York, Bantam, 1967.

Quarterly of Film, Radio and Television. Berkeley, University of California Press, trimestral, 1951-57.

Quigley, Martin (h.): *Magic Shadows: the story of the origin of motion pictures*. Washington, Georgetown University Press, 1948.

Racheva, Maria: *Present-day Bulgarian Cinema*. Sofía, State Printing House, sin fecha (ca. 1968).

Ramsaye, Terry: *A Million and One Nights: a history of the motion picture*. Nueva York, Simon and Schuster, 1926.

Rangoonwalla, Firoze: *Indian Filmography: silent and Hindi films 1897-1969*. Bombay, Udeshi, 1970.

Red Channels: the report of communist influence in radio and television. Nueva York, American Business Consultants, 1950.

Reisz, Karel: *The Technique of Film Editing*. Londres, Focal, 1953.

Renan, Sheldon: *An Introduction to the American Underground Film*. Nueva York, Dutton, 1967.

Richie, Donald: *Japanese Cinema*. Garden City (N.Y.), Doubleday, 1971.

Richie, Donald: Véase Anderson, Joseph L. y-

Richter, Hans: *Filmgegner von Heute-Filmfreunde von Morgen*. Berlín, Reckendorf, 1929.

Riefenstahl, Leni: *Hinter den Kulissen des Reichsparteitagfilms*. Munich, N.S.D.A.P., 1935.

Road, Sinclair: Véase Rotha, Paul con-

Robinson, David: *The History of World Cinema*. Nueva York, Stein and Day, 1973.

Roman Karmen: filmretrospective, Nueva York. Sovexportfilm, 1973.

Roman Karmen: retrospektive zur XIV Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche für Kino und Fernsehen. Berlín, Staatliches Filmarchiv der DDR, 1971.

Roos, Karl: Véase Christensen, Theodor y-

Rosenthal, Alan: *The New Documentary in Action: a casebook in film making*. Berkeley, University of California Press, 1971.

Rosenthal, Alan (comp.): *The Documentary Conscience: a casebook in film making*. Berkeley, University of California Press, 1980.

Rosenthal, Alan (comp.): *New Challenges for Documentary*. Berkeley, University of California Press, 1988.

Rotha, Paul: *The Film Till Now: a survey of world cinema*. Con una sección adicional por Richard Griffith. Londres, Vision Press and Mayflower Publishing Company, 1960.

Rotha, Paul con Sinclair Road y Richard Griffith: *Documentary Film*. Revisado. Nueva York, Hastings, 1952.

Rotha, Paul (comp.): *Portrait of a Flying Yorkshireman: letters from Eric Knight in the United States to Paul Rotha in England*. Londres, Chapman, 1952.

Rouch, Jean: *The Cinema in Africa: present position and current trends*. París, UNESCO, 1962 (mimeografiado).

Rouch, Jean y Edgar Morin: *Chronique d'un Éte*. París, Interspectacles, 1962.

Rovere, Richard H.: *Senator Joe McCarthy*. Cleveland, World, 1960.

Ruby, Jay: Véase Gross, Larry y-

Russell, Bertrand: *War Crimes in Vietnam*. Nueva York, Monthly Review Press, 1967.

Sadoul, Georges: *Dictionary of Film Makers*. Traducido, editado y actualizado por Peter Morris. Berkeley, University of California Press, 1972.

Sadoul, Georges: *Dictionary of Films*. Traducido, editado y actualizado por Peter Morris. Berkeley, University of California Press, 1972.

Sadoul, Georges: *Dziga Vertov*. Prefacio de Jean Rouch. París, Éditions Champ Libre, 1971.

Sadoul, Georges: *Histoire du Cinéma*. París, Flammarion, 1962.

Sadoul, Georges: *Louis Lumière*. París, Seghers, 1964.

Sahlberg, Gardar: *Levande Bilder*. Estocolmo, Bonniers, 1966.

Schickel, Richard: *The Disney Version: the life, times, art and commerce of Walt Disney*. Nueva York, Simon and Schuster, 1968.

Schiller, Herbert I.: *Culture, Inc.: the corporate takeover of public expression*. Nueva York, Oxford University Press, 1989.

Schiller, Herbert I.: *Mass Communications and American Empire*. Nueva York, Kelley, 1969.

Schiller, Herbert I.: *The Mind Managers*. Boston, Beacon, 1973.

Schlesinger, Arthur (h.): *The Bitter Heritage: Vietnam and American democracy: 1941-1966*. Nueva York, Fawcett, 1967.

Schneider, Cynthia y Brian Wallis (comps.): *Global Television*. Cambridge, MIT Press, 1988.

Schnitman, Jorge A.: *Film Industries in Latin America: dcpendency and development*. Norwood, N.J., Ablex, 1984.

Schnitzer, Luda y Jean y Marcel Martin (comps.): *Cinema in Revolution: the heroic era of the Soviet film*. Nueva York, Hill and Wang, 1973.

Schramm, Wilbur: *Mass Media and National Development*. Palo Alto, Stanford University Press, 1964.

Schramm, Wilbur (comp.): *The Process and Effects of Mass Communications*. Urbana, University of Illinois Press, 1954.

Scott, A. C.: *Literature and the Arts in Twentieth Century China*. Londres, Allen & Unwin, 1965.

Screen: the journal of the Society for Education in Film and Television. Londres, 1960-

Seldes, Gilbert: *The New Mass Media: challenge to a free society*. Washington, Public Affairs Press, 1968.

Seldes, Gilbert: *The Public Arts*. Nueva York, Simon and Schuster, 1956.

Seton, Marie: *Portrait of a Director: Satyajit Ray*. Bloomington, Indiana University Press, 1971.

Shayon, Robert Lewis: Véase *The Eighth Art*.

Shayon, Robert Lewis: *The Crowd-catchers: an informal introduction to television*. Nueva York, Saturday Review Press, 1973.

The Shell Film Unit 1933-1954. Londres, Shell, 1954.

Sherwood, Robert E. (comp.): *The Best Moving Pictures of 1922-23*. Boston, Small, Maynard, 1923.

Shirer, William: *The Rise and Fall of the Third Reich*. Nueva York, Simon and Schuster, 1960.

Sight and Sound. Londres, British Film Institute, trimestral, más tarde mensual, 1932-

Sitney, P. Adams (comp.): *Film Culture Reader*. Nueva York, Praeger, 1970.

Sixty Years of 16mm Film: 1923-1983. Evanston, Film Council of America, 1954.

Skornia, Harry J.: *Television and the News: a critical appraisal*. Palo Alto, Pacific Books, 1968.

Skornia, Harry J.: *Television and Society: an inquest and agenda for improvement*. Nueva York, McGraw-Hill, 1965.

Skvorecky, Josef: *All the Bright Young Men and Women: a personal history of the Czech cinema*. Traducido por Michael Schonberg. Toronto, Peter Martin Associates, 1971.

Small, William: *To Kill a Messenger: television news and the real world*. Nueva York, Hastings, 1970.

Smith, Albert E., en colaboración con Phil A. Koury: *Two Reels and a Crank*. Garden City (N.Y.), Doubleday, 1952.

Snyder, Robert L.: *Pare Lorentz and the Documentary Film*. Norman, University of Oklahoma Press, 1968.

Sopkin, Charles: *Seven Glorious Days, Seven Fun-Filled Nights: one man's struggle to survive a week watching commercial television in America*. Nueva York, Simon and Schuster, 1968.

Sorensen, Thomas C.: *The Word War: the story of American propaganda*. Nueva York, Harper, 1968.

The Spanish Cinema. Madrid, Oficina de Información Diplomática, 1949.

Sponsor. Nueva York, bisemanal, luego semanal, 1948-

Starr, Cecile (comp.): *Film Society Primer*. Nueva York, American Federation of Film Societies, 1956.

Starr, Cecile (comp.): *Ideas on Film: a handbook for the 16mm user*. Nueva York, Funk & Wagnalls, 1951.

Stott, William: *Documentary Expression and Thirties America*. Nueva York, Oxford University Press, 1973.

Studies in Visual Communication. Filadelfia, Annenberg, trimestral, 1974-

Sussex, Elizabeth: *Lindsay Anderson*. Londres, Studio Vista, 1969.

Take One. Toronto, bimensual, 1969-79.

Talbot, Daniel (comp.): *Film: an anthology*. Berkeley, University of California Press, 1966.

Taylor, John Russell: *Cinema Eye, Cinema Ear: some key film makers of the sixties*. Nueva York, Hill and Wang, 1964.

Television Quarterly: journal of the National Academy of Television Arts and Sciences, 1962-69.

Thomas, David B.: *The First Colour Motion Pictures*. Londres, Science Museum Monograph, 1969.

Variety. Nueva York, semanal, 1905-

Wagenknecht, Edward: *The Movie in the Age of Innocence*. Norman, University of Oklahoma Press, 1962.

Wallis, Brian: Véase Schneider, Cynthia y-

Watson, Mary Ann: *The Expanding Vista: American television in the Kennedy years*. Nueva York, Oxford University Press, 1990.

Waugh, Thomas: *Show Us Life: toward a history and aesthetics of the committed documentary*. Metuchen, Scarecrow, 1984.

Wegner, Hans: Véase Klaue, Wolfgang y-

Weinberg, Meyer: *TV in America: the morality of hard cash*. Nueva York, Ballantine, 1962.

Weir, E. Austin: *The Struggle for National Broadcasting in Canada*. Toronto, McClelland and Stewart, 1965.

Wells, Alan: *Picture-Tube Imperialism? the impact of U.S. television on Latin America*. Maryknoll (N.Y.), Orbis, 1972.

Whale, John: *The Half-Shut Eye: television and politics in Britain and America*. Londres, Macmillan, 1969.

White, David Manning y Richard Averson (comps.): *Sight, Sound, and Society: motion pictures and television in America*. Boston, Beacon, 1968.

Whyte, Alastair: *New Cinema in Eastern Europe*. Londres, Studio Vista, 1968.

Wilson, H. H.: *Pressure Group: the campaign for commercial television in England*. New Brunswick (N.J.), Rutgers University Press, 1961.

World Directory of Stockshot and Film Production Libraries. Oxford, Pergamon Press, 1969.

World Radio-TV Handbook. Hellerup (Dinamarca), anual, 1947-

Woroszylski, Wiktor: *The Life of Mayakovsky*. Traducción de Boleslaw Taborski. Nueva York, Orion, 1970.

Worth, Sol y John Adair: *Through Navajo Eyes: an exploration in film communication and anthropology*. Nueva York, Farrar, Strauss & Giroux, 1972.

Wyand, Paul: *Useless If Delayed: adventures in putting history on film*. Londres, Harrap, 1959.

Wyckoff, Gene: *The Image Candidates: American politics ih the age of television*. Nueva York, Macmillan, 1968.

Yellin, David G.: *Special: Fred Freed and the television documentary*. Nueva York, Macmillan, 1972.

Young, Vernon: *Cinema Borealis*. Nueva York, Avon, 1971.

Zalzman, A.: *Joris Ivens*. París, Seghers, 1963.

Zavattini, Cesare: *Sequences from a Cinematic Life*. Nueva York, Prentice Hall, 1970.

Zwerin, Charlotte: Véase Maysles, Albert y David, con-

Indice temático

Abadía de Westminster 28
Abbas, Khwaja Ahmad 249-50
Abbott, Berenice 101
ABC, *véase* American Broadcasting Company
Aberdeen, S.D. (Dakota del Sur) 211-2
Abidjan (Costa de Marfil) 221
Absolutamente positivo (1991) 300
Acres, Birt 22
Acta general de Chile (1986) 263
Actuación gimnástica (1962) 175
Adair, John 226
Adair, Peter 300
Adato, Perry Miller 287
¡Adelante, soviéticos! (1926) 58
Adenauer, Konrad 158
Administración del Restablecimiento (AR) 102
AEC, *véase* Comisión de Energía Atómica
Aeropuerto (1935) 189
Africa: primeras exhibiciones cinematográficas 18
  expediciones cinematográficas 49-50, 185, 189, 190, 201-2
  filmes "africanos" de supercherería 29-30
  la guerra boer en el filme 27
  Segunda Guerra Mundial 135, 143
  películas etnográficas 186-7, 220, 221-2
  directores cinematográficos africanos 182, 186
Agee, James 168
Agencia de Información de los Estados Unidos 200, 202, 209
aggie (la película) 37, 39
Agnew, Spiro 248
¡Ahora! (1965) 242
A la deriva (1929) 78-80
A la manera de Lorang (1979) 296
Al compás del Lambeth Walk (1940) 136
Alaska 32
Album Fleischera, véase El álbum de Fleischer
Alcoa 197-9
Aldea india (1951) 170
Alemania: historia fílmica temprana 18, 22
  la influencia de los pintores 67-75
  los filmes del período nazi 89-99, 125-31, 187-8
  los filmes de las fuerzas de ocupación 156-8
  los documentales de Alemania Oriental 158-60, 167, 243, 291
  los documentales de Alemania Occidental 179-80, 228-9
  autores fílmicos alemanes en el exterior 151-2, 243
Alemania Oriental, *véase* Alemania
Alfonso XIII (España) 24
Algo que hacer con el muro (1990) 300
Algunas pruebas (1969) 242
Alleman, véase Todos los hombres
Allende, Salvador 262-3
Almond, Paul 289

Alpert, Jon 253-6, 306
Alrededor de la Estatua de la Libertad (1941) 130
Alvarez, Santiago 242
Amanecer (1944) 169
Ambrosio 22
America (1924) 145
America (1972), *véase Estados Unidos*
American Broadcasting Company (ABC) 210-12
American Documentary Films 242-3
American Showcase (1990), gira por la Unión Soviética 307
Amory, Cleveland 246
Amos 'n' Andy 284
Amsterdam 73-4, 119-20, 160
Anderson, Joseph 151
Anderson, Lindsay 134, 204-5
Anderson, Robin 311
Anderson, Thom 288
Angier, John 274
Angola: camino a una guerra (1961) 201-2
Aniversario de la Revolución (1919) 52
Anstey, Edgar 80, 85-6, 189
Antártida 18, 33
Antonia: retrato de la mujer (1974) 265
Antonioni, Michelangelo 219
Apel, véase La lista
À Propos de Nice , *véase Sobre Niza*
Apted, Michael 289
Arbenz Guzmán, Jacobo 266
Archivos de películas 30-1, 52, 64, 104, 157-9, 178-80, 184, 278, 282-6, 294
Archivos Nacionales de los Estados Unidos 282
Argelia 17, 18, 222
Argentina 185, 257
Arliss, George 128
Arlyck, Ralph 299, 307
Armas, Carlos Castillo 266
Armat, Thomas 22
Armoniosas sombras de Indochina (1935) 237
Army-Navy Screen Magazine, serie 143
Arqueología (1967) 183
Arrivée d'un Train en Gare, véase La llegada de un tren a la estación
Arrivée des Congresistes, véase La llegada de los congresistas
Arrivée des Toréadors, véase La llegada de los toreadores
Artkino 145
Asch, Timothy 220, 296
Asilo de ancianas (1957) 205
Asociación Nacional de Fabricantes 200
Ataque a un puesto misionero de China (1898) 28
A Taste of Honey (1961) 205
Atomización (1949) 190
Atsugi, Taka 118
Attenborough, David 281
Auden, W. H. 85
auge de las películas de 16 mm 87, 115, 164
Australia, comienzos fílmicos 18, 19, 47, 89
  producción de *Llamamiento de Indonesia* 154
  Commonwealth Film Unit 185
  actividad cinematográfica de Shell 189-90
  filmes etnográficos 220, 311
  filmes de protesta social 244, 277, 287
Austria 18

Balász, Béla 101
Bali 48, 151, 152, 186
Balicki, Asen 187
Ballet mécanique (1925) 68
Bangkok Bahrain (1984) 311
Barcelona 24
Barnett, Walter 21
Barrio Chino 253
Basara, Vladimir 175
Basse, Wilfried 74
Bataille du rail, véase La batalla del riel
Bates, Sally 103
Bateson, Gregory 186

BIBLIOTECA DEL INSTITUTO NAC
CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

Bautismo de fuego (1940) 126-7
BBC, *véase* British Broadcasting Corporation
BBC: la voz de Gran Bretaña (1935) 86
Beaver, Chris 277
Beijing (Pekín) 262, 295
Bélgica 15, 18, 73, 74, 119, 122, 127, 172
Bell & Howell 35, 87, 211
benshi 25
Berkeley, Busby 100, 176
Berlin (1945) 139-40
Berlin: die Sinfonie der Grosstadt (o *Berlín: sinfonía de la gran ciudad*) (1927) 69-70
Berlín 43, 69-70, 74, 95-7, 130-1, 138-40, 159
Berlín, festival de Berlín 218
Berton, Pierre 181
Bertram, Hans 126
Bessarabov, Igor 182
Bethe, Hans 275
Bethune (1964) 230
Bethune, Dr. Norman 113
Beveridge, James 190
Bhatvadekar, Harischandra Sakharam 24
Bienestar (*Welfare*, 1975) 216
Bilimoria, Fali 190
Biografía de un tugurio (*Biography of a Bookie Joint*, 1961) 201
Biograph 22, 28, 32
bioskop 23
Bird, Lance 278
Birmania 24, 150
Bitva za Nashu Sovietskoyu Ukrainu, *véase La lucha por nuestra Ucrania soviética*
Black Maria studio 14, 16
Black, Stephanie 297
Blackton, J. Stuart 28
Blanco nocturno (1941) 135
Blank, Les 296
Blaue Licht, Das, *véase La luz azul*
Blitzstein, Marc 112, 123
Blodiga Tiden, Den, *véase Mein Kampf*
Blumberg, Skip 296
Blyokh, Yakov 65, 116
Bob Edelman lee Sovietsky Sport 306
Boerensymfonie, *véase Sinfonía campesina*
Bogosian, Theodore 310
Bohlen, Anne 286
Bombay 21, 24, 250
Bond, Julian 284
Bordeaux 19
Borinage (1933) 122
Borowik, Wlodzimierz 205
Bossak, Jerzy 155, 231
Boulting, Roy 135
Bourke-White, Margaret 101
Brand, Bill 297
Brandon, Thomas 101
Brasil 70, 172, 185
Brault, Michel 222
Braun, Mary Beth 279
Brennan, Walter 181
Brenton, Guy 204
Brian Winston lee TV Guide 306
Brigada Internacional 113
Brigham, Joan 270
British Broadcasting Corporation (BBC) 206, 246, 280-1
Brittain, Donald 230
Britten, Benjamin 85
Bronenosets Potyomkin, *véase El acorazado Potemkin*
Bronowski, Jacob 280
Brown, David 279
Brown, Jim 287
Brownlow, Kevin 288
Bruck, Jerry (h.) 230
Bruselas 73
Brzozowski, Andrzej 183, 244
Brzozowski, Jaroslaw 231
Buckner, Noel 286
Bulgaria 140, 185
Bulletin of the Atomic Scientists 273
bunka eiga 118
Buñuel, Luis 118
buques especiales 52
Burma Victory, *véase Victoria en Birmania*
Burmah-Shell 190
Burns, Ken 292-3

Cabalgata de medio siglo (1951) 179

Caballero sin espada (1939) 141, 146
Caballeros (*Gentlemen*, 1940) 129
caballos, fotografiados por Muybridge 12
Cacería del hipopótamo (1946) 186
Calcuta 219
Caldwell, Erskine 112
Camino al frente (1969) 241-2
Camarógrafos en el frente (1946) 140
Campaña en Polonia (*Feldzug in Polen*, 1940) 127
Canadá: la obra de Flaherty 34-41
  formación de la Junta Cinematográfica Nacional 89, 133, 151, 180
  filmes de posguerra 180-7, 218, 226-7, 244, 262, 279, 287, 297, 303
Canales rojos 196
Candid Camera, serie 229
Cantar de los cantares (1989) 296
Canto de Ceilán 83-5
Canto de héroes (1989) 121
Capa, Robert 124
Capra, Frank 141-7
Cara de carbón (1936) 82, 85
Carlos I de Portugal 26
Carnegie Museum, expedición a Alaska 32
Carnovsky, Morris 111
Carpentier, Jules 15, 16
Carta desde Siberia (1957) 223
caso Dreyfus, El 29
Castro, Fidel 210
14 Up (1970) 289
Cavalcanti, Alberto, su trabajo fílmico en Francia 70, 119
  en Inglaterra 82, 84-5, 131, 135
  en Brasil 185
Cavalcata di mezzo secolo, *véase Cabalgata de medio siglo*
Cayrol, Jean 163
CBS, *véase* Columbia Broadcasting System
CBS Reports 266
Ceilán (Sri Lanka) 24, 83-4, 152, 185
Celović, Branko 234
Cementerio en el acantilado (1951) 186
Central Park (1989) 216
Centro de Medios Alternativos (Alternate Media Center) 252
Cero en conducta (1933) 72
Cessna 241
Chagnon, Napoleon 220
Chalmers, Thomas 105, 108
Chamberlain, Neville 126, 129
Chang (1927) 48
Chaplin, Charles 288
Char Shekar Ek Kahani, *véase Un cuento de cuatro ciudades*
Chasse à l'Hippopotame, *véase Cacería del hipopótamo*
Checoslovaquia 149, 232-3
Chelovek s Kinoapparatom, *véase El hombre de la cámara*
Chernobyl: Crónica de unas semanas difíciles (1986) 278
Chiang Kai-shek 65, 114-5, 124, 150
Chicago 30, 153, 184, 206-7
Chicago: primeras impresiones de una gran ciudad norteamericana (1960) 206-7
Chile 185, 262-3, 269
¡China! (1963) 246
China (1972) 219
China devuelve el golpe (1937) 114-5
China: la primera actividad fílmica 24, 25, 65
  producción fílmica durante la guerra japonesa 113-7, 123-5, 150
  lobby 200
  producción de las fuerzas comunistas 149
  películas de posguerra 179, 183-5, 220, 246-8, 295-6
  impacto en la distensión de los Estados Unidos 261-2
Chopra, Joyce 211
Choy, Christine 280
Chukrai, Grigori 224
Chungking 150
Churchill, Winston 129, 146
Chu Teh 114
Chu Tich Nguyen Hun Tho Noi Chuyen Voi Nhan Dan My, *véase Nguyen Hun Tho le habla al pueblo norteamericano*

CIA, Agencia Central de Inteligencia 266
Cimetière dans la falaise, *véase Cementerio en el acantilado*
cine: inventores del 11-21
  origen de la palabra 23
cineclubes 67, 69, 71, 72-3, 78, 90, 99, 115, 118, 122
  véase también Ligas Cinematográficas y Fotográficas, Filmliga, Sociedad Cinematográfica de Londres, Liga Cinematográfica Proletaria (Prokino), Start
cine directo 213-23, 295-301
Cine libre, *véase* Free Cinema
Cinema Quarterly, revista 86
cinématographe: introducción del 14-22
  influencia del 22-32
cinéma-vérité 221-32, 244, 295-301
Cine-Ojo (1924) 58-9
Cines 22
Cine Verdad, Kino-Pravda, serie 54-7, 72, 222-3
Ciotat, La 16
Círculo oscuro (*Dark Circle*, 1982) 277
Citroën 49, 189
Citron, Michele 265
Civilización (1970), serie 280-1
Clair, René 120
Clark, Kenneth 280-1
Clark, Ramsey 306
Clarke, Shirley 176
Clément, René 167
Clements, Dr. Charlie 268-9
Club de L'Écran (Bruselas) 122
Coal face, *véase Cara de carbón*
Coldstream, William 81
Collines Parfumées des Plateaux Moïs, *véase Las perfumadas colinas de las llanuras de Tonkin*
Collins, Judy 265
Colombia 220
Columbia Broadcasting System (CBS) 197-201, 245-8
Columbia Pictures 145
Columbia, Universidad de 180
Columbia Workshop, serie de radio 123
Combat de boxe, *véase Combate de boxeo*
Combate de boxeo (1927) 74
Comenzaron los incendios (*Fires Were Started*, 1943) 132, 133-4
Comisión de Energía Atómica 272-3
Commager, Henry Steele 239
Commonwealth Film Unit (Australia) 185
Cómo vuela un aeroplano (1947) 190
Compañero (1975) 263
complejo militar-industrial 202
Con críos y banderas (1977) 286
Confesiones de un espía nazi (1939) 145
Congo 202
Congorilla (1932) 49
Con los ojos puestos en el premio (*Eyes on the Prize*, 1980), series 284-5
Connolly, Robert 311
Conoce a Marlon Brando (1965) 212
Conoce a tu enemigo: Japón (1944) 146
Conquista (1930) 129
Consultores Comerciales Norteamericanos (American Business Consultants) 196, 200
Contacto (1933) 86
Contemporary Historians, Inc. 122
Controversia en Indianápolis (1953) 198
Con un batallón de marinos de Vietnam del Sur (1965) 243
Cooke, Alistair 181
Coolies de Saigón o *Coolies à Saïgon* (1897) 31, 237
Cooper, Gary 141, 181
Cooper, Merian C. 48-9
Copenhague 23, 30, 136
Copland, Aaron 111
Corazón de España (1937) 113
Corea 150, 182, 218
Correo Central de Inglaterra (General Post Office) 85
Correo nocturno (*Nigth Mail*, 1936) 85-7, 89

Corwin, Norman 111
Cosecha de vergüenza (*Harvest of Shame*, 1960) 201
Cosecha verde 194
Cosmos (1980), serie 281
Costa-Gravas, Constantin 263
Cousteau, Jacques-Yves 187
Crisis: más allá de un compromiso presidencial (1963) 210
Croacia 155
Crónica de un verano (*Chronique d'un été*, 1961) 222-3
Crosby, Floyd 107-8
Cuando el diablo dice buenas noches (1956) 232
Cuando las montañas tiemblan (1983) 265
Cuba: el pueblo (1974) 255
Cuba: la primera actividad fílmica 27-8
producción cinematográfica durante el período de Castro 185, 210, 223, 242, 262
¡Cuba, sí! (1961) 223
Cuestiones de vida y muerte, serie 278
Cuidado de la salud: tu dinero o tu vida (*Health Care: Your Money or Your Life*, 1977) 254
Currely, C. T. 35
Cvor, *véase Intersección*

Daini Toride no Hitobito, *véase Los campesinos de la segunda fortaleza*
Daley, Richard 206
Dan Više, *véase Un día más*
Danza de esperanza (1989) 265
Danzas marciales de Malabar (1957) 190
Davis, Peter 247
Dawson City 180
DCTV, *véase* Downtown Community Television Center
De Brug, *véase El puente*
De cómo Yukong movió las montañas (1976), serie 295
Dedeheiwa escarda su jardín (1971) 220
Dedeheiwa lava a sus hijos (1971) 220
DEFA (organización cinematográfica estatal de Alemania Oriental) 158-9
Dekeukeleire, Charles 74
DeLeo, Maryann 306
Del valle del Indo a Indira Gandhi (1980) 281
De Mao a Mozart (1980) 262
Demeny, Georges 13
Den Novovo Mira, *véase Un día en un nuevo mundo*
Den Voiny, *véase Un día de guerra*
Departamento de Agricultura de los Estados Unidos 106, 108
Departamento de Defensa de los Estados Unidos 158, 239, 247
Departamento de Guerra de los Estados Unidos, *véase* también Departamento de Defensa
Departamento del Interior de los Estados Unidos 106
depresión, impacto en las películas 75
Derrota de los ejércitos alemanes en las proximidades de Moscú (1942) 138
Desafío para el Cambio 226-7
Desde las cenizas: Nicaragua hoy (1981) 264
Desfile de la industria, serie 200
De Sica, Vittorio 167
Deslaw, Eugene 74
Děti Bez Lásky, *véase Niños sin amor*
Deutsche Panzer, *véase Tanques alemanes*
Deutsche Wochenschau, *véase Revista Semanal Alemana*
Dewar's Whiskey 32
Diario de campo (*Field Diary*, 1982) 310
Días de espera (*Days of Waiting*, 1989) 288
Dickson, William Kennedy Laurie 27, 32
Dien Bien Phu 185, 238
Diez minutos mayor (1978) 295

Din Tillvaros Land, véase Esta tierra está llena de vida
Dinamarca 22, 23, 127, 136, 170, 176
Dios mío ¿qué hemos hecho? (Mijn God, Wat Hebben We Gedaan?, 1981) 276
discurso coral 111
Disney, Walt 98, 144, 187
Divide y vencerás (1943) 143-5
Divinos soldados del cielo (Sora no Shimpei, 1942) 150
División Fílmica de la India 186
documental, primeros empleos de la palabra 23
Documento de Shangai (Shanghaisky Dokument, 1928) 65
Domingo en Pekín (Dimanche à Pékin, 1955) 223
Dom Starych Kobiet, véase Asilo de ancianas
Donde coexisten los siglos (1982) 281
Don't Look Back (1966) 212
Dore, Mary 286
Doring, Jef y Su 220
Doublier, Francis 17, 19-20, 29, 312
Dovzhenko, Alexander 59, 121, 139
Dower, John W. 288
Downtown Community Television Center (N.Y.) 253-4, 306
Drankov 22
Drew, Robert 209-10
Drifters, véase A la deriva
Dulles, John Foster 199, 238
Dunham, Harry 102, 114
Duong Ra Phia Truoc, véase Camino al frente
Du und mancher Kamerad, véase Tú y muchos camaradas
Düsseldorf 69
Dylan, Bob 212
Dyson, Freeman 275

Eadweard Muybridge, zoopraxógrafo (1976) 288
Eakins, Thomas 12
Easky, Harry 287
Eastman, George 15, 87
Ecce Homo 109
Eddie (1961) 210
Edelman, Bob 306
Eden, Anthony 129
Edison, Thomas Alva; invención del kinetoscopio 13-4
    patrocinio del Vitascope 22
    películas 14, 27, 29, 31-2
Eduardo VII (Inglaterra) 28
Educational Services (Newton, Mass.) 187
Eggeling, Viking 67, 73
Egipto 18, 182, 186, 189, 190
Eichmann un das Dritte Reich (Eichmann y el Tercer Reich, 1961) 179
Eisenhower, Dwight D. 135, 200, 202, 238, 272, 276
Eisenstein, Sergei 59-60, 69, 79, 120, 288
Eisler Hanns 121, 125
El acorazado Potemkin (1925) 59, 65, 78-9
El álbum de Fleischer (1962) 157
El alumbramiento (1976) 297
El arado que labró las llanuras (The Plow That Broke the Plains, 1936) 105-7, 297
El ascenso del hombre (The Ascent of Man, 1974) 280
El astillero (1935) 86
El átomo y la noche (1966) 273
El bonito mes de mayo (1963) 223
El buen combate (The Good Fight, 1983) 286
El café atómico (The Atomic Cafe, 1982) 278
El canal de la bandera roja (1969) 186
El César amarillo (Yellow Caesar, 1940) 135
El cambio de bandera en Puerto Rico (1898) 32
El Chaplin desconocido (1982) 288
El deporte blanco (Den Vita Sporten, 1968) 249
El desfile (Parade, 1963) 234
El desierto viviente (1953) 187
El día posterior al domingo de la Trinidad (The Day after Trinity, 1980) 275
El doctor Mabuse (1922) 63

El dragaminas (*Granton Trawler*, 1934) 86
El ejército imperial olvidado (1963) 218
El episodio Cummington (1945) 149
El esenio (1972) 216
El eterno judío (1940) 128
el explorador en las películas 30-50, 260-1
El fascismo al desnudo (*Obyknovennyj Faschism*, 1965) 180
Elfelt, Peter 23
El fin de la huella (*End of the Trail*, 1965) 181
El funeral de Jan Palach (1969) 233
El gran desfile 145
El holandés humano (1963) 218
El hombre de Aran (*Man of Aran*, 1934) 87-9
El hombre de la cámara (1929) 60-2, 223
El infierno blanco de Piz Palu (*Die Weisse Hölle von Piz Palu*, 1929) 90
El interior del país (1954) 190
El juicio de la conspiración de Chicago (1968) 184
El juicio de las naciones (*Sud Naradov*, 1946) 157
Ellison, Richard 284
Ellos hicieron el país (1938) 86
El milagro de todos los días: el nacimiento (*Every Day Miracle: Birth*, 1981) 261
El milagro ruso (*Das russische Wunder*, 1963) 179
El misil (*Missile*, 1988) 216
El misterio de Henry Moore (1985) 287
El mundo en acción (*The World in Action*, Canadá), serie 151
El mundo en acción (Inglaterra), serie 243
El mundo está observando (*The World is Watching*, 1989) 303
El mundo rival (*Onze Grootste Vijand*, 1955) 190
El mundo del silencio (*Le monde du silence*, 1956) 187
El mundo sin sol (*Le monde sans soleil*, 1964) 187
El pueblo y sus fusiles (*Le peuple et ses fusils*, 1970) 244
El puente (1928) 73, 121, 125, 154, 295
El puente de Brooklyn (1981) 293
El regador regado (1895) 16
El río (*The River*, 1937) 107-8
El Salvador, otro Vietnam (1981) 264-5
Else, John 275
El sello (*Pečat*, 1965) 234
El señor Deeds va a la ciudad (1936) 141, 146
El silencioso (*The Quiet One*, 1948) 167-8
El soldado negro (1944) 143, 147
El sueño norteamericano (*American Dream*, 1990) 297-9
El sur de Tennessee Williams (1973) 287
El surgimiento de la mujer (*The Emerging Woman*, 1974) 265
El titán (1950) 183
El Tohamy, Salah 186
Elton, Arthur 80, 85-6, 189, 191
El trigo está en peligro (*Kornet er Fare*, 1944) 170
El triunfo de la voluntad (*Triumph des Willens*, 1935) 90-6, 97-9, 142
El último de los cuiva (1971) 220
El undécimo año (*Odinnadtsati*, 1928) 58
El valle de los castores (1950) 187
El vendedor (*Salesman*, 1969) 212-5
El verdadero Oeste (*The Real West*, 1961) 181
El viento y el río (*Vinden och Floden*, 1951) 170
El Vietnam de Morley Safer (1967) 245
Emak Bakia (1927) 74
EMB Film Unit, *véase* Empire Marketing Board
Emmot, Basil 78
Empire Marketing Board 78-80, 85
  EMB Film Unit 80
empleo de fotos fijas 181, 292-3

Emshwiller, Ed 269
En China (1941) 115
En la calle Bowery (*On the Bowery*, 1956) 205
En la cárcel (*In Prison*, 1957) 206
En primavera (1930) 66
En Sommarsaga, *véase Un cuento de verano*
Entrada del ejército rojo en Bulgaria (*Vstuplenije Krasnoj Armii w Bulgariju*, 1944) 140
Entrenamiento básico (*Basic Training*, 1971) 216
Entrevista a veteranos de My Lai (*Interview with My Lai Veterans*, 1971) 247
Entusiasmo: Sinfonía del Donbas (*Entuziazm: Simphonya Donbassa*, 1931) 62
En Vietnam del Norte (*Inside North Vietnam*, 1968) 246
Epners, Ansis 288
Epstein, Robert 288
Ermler, Friedrich 66
Ernst, Morris 103
Escape de un crimen (*Escape from Crime*, 1942) 145
Escaramuza entre vanguardias rusas y japonesas (1904) 29
Escuchad a Gran Bretaña (*Listen to Britain*, 1942) 132, 133-4
Escuela superior (*High School*, 1968) 216
Esoofally, Abdullaly 24
España (*Ispaniya*, 1939) 113, 129
España: comienzos fílmicos 18, 19, 24, 118
  películas del período de la guerra civil 112-3, 180, 286
  películas de la Segunda Guerra Mundial 131
  la televisión española 263
Espejo de Holanda (1950) 173
Esquimales 31
  dibujos 44
Essanay 22
Estados Unidos, serie 280
Esta tierra está llena de vida (1963) 168
Estados Unidos de Norteamérica: los pioneros del documental 18, 22, 26-32, 35-50, 68-9, 74
  la depresión como incentivo para filmar documentales 99-114
  las películas de la Segunda Guerra Mundial 129-30
  las tendencias de posguerra 176-7, 191-202, 208-18, 239-41
  énfasis en las cuestiones internacionales 261-79
  documentales sobre la historia de los Estados Unidos 282-88, 292-3
  sobre las cuestiones actuales 297-307
Estamos en tierra india (*You Are on Indian Land*, 1969) 227
¡Estar vivo! (*To Be Alive!*, 1964) 176
Esto es América (*This Is America*), serie 111
"etnografía de salvamento" 45
Evans, Walker 102
Excavación de una tumba de 2100 años (1971) 184

Farkas, Marvin 240-1
Farrebique (1946) 172
Fédération International des Archives du Film 30
Fejos, Paul 186
Feliz día de la madre (*Happy Mother's Day*, 1963) 211
Ferno (Fernhout), John 74, 119, 122
Fértil Memoria (1980) 279
Festival de Leipzig 211, 233
Festival de Mannheim 44, 217
Festival de Cannes 244
Feuertaufe, *véase Bautismo de fuego*
fibra óptica 253
Field, Connie 286
Field, Mary 86
Fielding, Raymond 110
Fields, Barbara 293
Filipinas 24, 150
Film Centre (Centro fílmico de Londres) 86
Film Centrum (Centro fílmico de Estocolmo) 242
Film Comment, revista 292

- filmes antropológicos, *véase* filmes etnográficos
- filmes biográficos 287-9
- filmes comerciales 294
- filmes de compilación: de Vertov 52, 59, 62
  - de Shub 63
  - durante la Segunda Guerra Mundial 143-4
  - el aumento después de la guerra 178-80, 282-6
- filmes etnográficos 31, 45, 186, 220, 226-7, 296, 311
- filmes "negros" (Europa Oriental) 231-6
- filmes realistas 86
- Filmliga 73, 119-20
- *Fin del diálogo* (*Phela-Ndaba*, 1971) 257
- Flaherty, David 46, 87
- Flaherty, Frances 35-6, 46, 87-8, 191-2
- Flaherty, Robert, explorador 34-50
  - *Nanook* 37-48, 50, 191, 230
  - *Moana* 47-8, 73
  - *El hombre de Aran* (*Man of Aran*) 87-9, 171, 192
  - *Louisiana Story* 191-3, 209
  - otros proyectos 81-2, 107, 109, 145, 183
  - influencia 78, 87, 89, 172, 307, 312
- Florman, Ernest 23
- Foote, Shelby 293
- Ford, Aleksander 155
- Ford, John 148
- Foreman, Carl 144
- Foro Industrial Atómico 275
- Forster, E. M. 134
- Fox Film Corporation, *véase también Fox Movietone News*; Twentieth Century-Fox
- *Fox Movietone News*, serie 185, 238, 282
- *Fragmento de un imperio* (*Oblomok Imperii*, 1929) 66
- Francia: el primer liderazgo fílmico 11-32
  - las películas de exploración 49
  - el futurismo 50
  - los filmes de vanguardia 68-72, 74
  - los filmes de la Segunda Guerra Mundial 121, 127, 130, 136
  - el período de posguerra 167, 172, 179, 182, 186, 205, 219, 221-2, 244, 262, 284-5
- *Francia liberada* (*Osvobozhdjennaja Franzija*, 1944) 139
- Franco, Francisco 112-3, 180, 286
- Franju, Georges 205
- Frank, Ana 160
- Frank, Herz 296
- Franken, Mannus 74
- Frankfurt 69
- Free Cinema 205-6
- Freeman, Norman 292
- *Frente popular* o *Front Populaire* 119
- Freund, Karl 69
- Friendly, Fred 197
- *From Mao to Mozart*, *véase De Mao a Mozart*
- *From the Ashes: Nicaragua Today*, *véase Desde las cenizas: Nicaragua hoy*
- Frontier, Films 102, 112-5, 196
- *Frontovoj Kinooperator*, *véase Camarógrafos en el frente*
- *Fuego* (*Ogien*, 1969) 244
- *Fuego de la montaña* (*Fire from the Mountain*, 1987) 265
- *Fuego infernal: viaje desde Hiroshima* (*Hellfire: A Journey from Hiroshima*, 1986) 288-9
- Fuji, monte 117
- Funt Allen 229
- *fusil photographique* 12
- Fu Ya 179

- Gandhi, Mohandas K. 179
- García, Ana María 265
- Gardner, Robert 187
- Gartner, Michael 307
- gato: sus movimientos fotografiados
  - por Muybridge 12-3
  - por Marey 13
- Gaumont 22, 30, 32, 87
- *Gautama, el Buda* (1956) 182

¡Gaviota! (*Trut!*, 1944) 169
Gavrin, Gustav 155
Gdzie Diabel Mówi Dobranoc, *véase Cuando el diablo dice buenas noches*
Gelabert, Fructuoso 24
Gelb, Charles 40
General Electric 302
Gente de Cumberland (*People of the Cumberland*, 1938) 112
Gente de la ciudad (*Människor i Stad*, 1947) 170
Gente difícil (*Nehéz Emberek*, 1964) 232
Georgia O'Keeffe (1977) 287
Gertrude Stein: Cuando veas esto, recuérdame (1971) 287
Gilić, Vlatko 235
Gill, Michael 280
Gimme Shelter (1970) 212
Gitai, Amos 310-11
Gitlin, Irving 202
glasnost 308
Godfrey, John. J. 252, 254
Godmilow, Jil 265
Godovshtchina Revolutsii, *véase Aniversario de la Revolución*
Goebbels, Joseph 89-91, 97, 99, 127, 130-1, 151
Goldberger, Kurt 233
Goldfarb, Lynn 286
Goldman, John 87
Golightly, J. P. R. 81
Gorbachov, Mijail 279, 307
Göring, Hermann 126
Gorky, Maxim 139
Göttingen 186
GPO Film Unit 85, 90
grabaciones, utilizadas en las películas 183
Granada TV 243, 289
Gran Bretaña industrial (1933) 82
Gran cacería en Africa (1907) 30
Grand Café (París) 17
Grand Prix (1949) 190
Gray, Lorraine 286
Grayson, Helen 149
Greaves, William 288
Grecia 97, 134
Greene, Féelix 246
Greenwood, John 87
Gregoriev, Roman 134, 140
Grierson, John: sus comienzos 77-81
  liderazgo en la cinematografía británica 81-9, 104, 129, 131
  en Canadá 89, 133, 151
  sus relaciones con Flaherty 46, 78, 81, 87-9
  influencia 86-7, 89, 119, 185, 189, 271, 312
Griffith, David Wark 145
Groves, Lesley 275
Gruber, David 288
Grunwald, Ivan 29
Gryning, *véase Amanecer*
Guardianes del átomo (1967) 273
Guatemala 265-7, 270
guerra boer 25, 27, 32
Guerra de los boers 29
guerra hispano-norteamericana 26, 32
guerra ruso-japonesa 29
Guillermo II de Alemania 26
Gunabibi (1971) 220
Gurevitch, Leonid 307
Gustafson, Julie 297
Gustavo V de Suecia 26
Guzmán, Patricio 263

H-2 obrero (*H-2 Worker*, 1990) 297
H_2O (1929) 74
Haanstra, Bert 173-4, 190, 218
Hacerse mujer (*Growing Up Female*, 1974) 265
Hackenschmied, Alexander 149, 176
Haddon, Alfred Cord 31
Haig, A. E. 180
Hale's Tours 32
Halifax, Edward Frederick Lindley Wood 129
Hambre (*Hunger*, 1933) 101
Hamburgo 69
Hammid, Alexander, *véase* Hackemschmied, Alexander
Hampton, Henry 284
Ha nacido una nave (*Narodziny Statku*, 1961) 175
Hani, Susumu 182

Hankow 124
Hanoi 242
Hanoi, martes 13 (1967) 242
Harlan, distrito de los Estados Unidos (*Harlan County, U.S.A.*, 1976) 297-8
Harmonieux ombrages d'Indochine, *véase Armoniosas sombras de Indochina*
Harris, Hilary 270
Harris, Julie 292
Hawes, Stanley 185
Hearst, William Randolph 103
Hearst-MGM *News of the Day* 282
Heart of Spain, *véase Corazón de España*
Heddle, James 279
Hellman, Lillian 122
Hellwig, Joachim 160
Hemingway, Ernest 122
Hepworth, Cecil 22
Herbert Schiller lee el New York Times 305-6
Hess, Myra 133-4
Hesse, Herman 151
Heynowski, Walter 243
Hierba (*Grass*, 1925) 48
Hillier, Jim 133
Himmler, Heinrich 156
Hipocampo (1934) 69
Hippler, Fritz 127-8, 145
Hirohito 144, 147
Hiroshima 167, 180, 271, 277
Hiroshima-Nagasaki, agosto de 1945 (1970) 180, 273
Historia de la guerra civil (*Istoriya Grazhdanskoi Voini*, 1921) 52
History Today Inc. 124
Hitchens, Gordon 98
Hitler, Adolf 89-99, 112-3, 136, 144, 179, 286
Hlavaty, Kosta 155
Ho Chi Minh 185, 238, 243
Hogar sin hogar (1990) 297
Holanda 18, 73, 119, 123, 127, 173-5, 189, 190, 218, 262, 277
Hollywood 42, 47-8, 95, 98-100, 103-7, 110-11, 263-4
Hollywood Quarterly, revista 196
Hombres de bronce (*Men of Bronze*, 1977) 286
Homenaje a Chagall: los colores del amor (1975) 287
Honduras 267
Hong Chi Chu, *véase El canal de la bandera roja*
Hong Kong 124, 150, 189, 240
Hoover, Herbert 99-100, 190
Hoover, J. Edgar 286
Hope, Bob 241
Horne, Lena 242
Hospital (1970) 216
Hôtel des Invalides (1952) 205
Hotel Watson de Bombay 21
Hoy o *Today*, series 255
Huang Bao-chang 179
Huellas vikingas 145
Huevas de Picón (*Oeufs d'Épinoche*, 1928) 68
Huey Long (1985) 293
Hull, David Stewart 127-9
Humphrey, Hubert 210
Hundido en un instante (*Gochin*, 1943) 150
Hungría 18, 232
Hunting Big Game in Africa, *véase Gran cacería en Africa*
Hurwitz, Leo 101-4, 112
Huston, John 148-9
Huston, Walter 144
Hyatt, Donald 181

ICAIC, *véase* Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos
Ichikawa, Kon 218
Ichioka, Yasuko 220
Ida B. Wells (1989) 288
I. F. Stone's Weekly (1973) 230
Imágenes medievales (1950) 182
Images d'Ostende o *Imágenes de Ostende* (1930) 73
Imperial Relations Trust 89
Incidente en el trasbordador de Brown (*Incident at Brown's Ferry*, 1977) 274
India: comienzos filmicos 18, 19, 22 prohibición británica de los fil-

mes sobre Gandhi 179
  películas filmadas durante la Segunda Guerra Mundial 152-3
  división fílmica 179, 186
  otras producciones documentales de posguerra 179, 189-90, 219, 281, 304
  problemas con la censura 219, 250
India 67 (1967) 219
Indias Orientales Holandesas, *véase* Indonesia
Indisk Bay, *véase Aldea india*
Indochina: las primeras visitas de los documentalistas 18, 150, 125-6, 237-8
  cobertura fílmica de las guerras de Indochina 239-48
Indonesia: visitas de los documentalistas 150-1
  papel que cumplieron las películas en las luchas por la independencia 152-4
  auge de la producción indonesa 185
Infascelli, Carlo 179
influencia de la realeza 25-6
Informe sobre el senador McCarthy (*Report on Senator McCarthy*, 1954) 198-9
Informe desde las Aleutianas (1942) 148
Inglaterra; comienzos fílmicos 18, 22, 24, 29
  movimiento cinematográfico documental 77-89
  películas de la Segunda Guerra Mundial 131-7
  cine libre (Free Cinema) 204-5
  documentales para la televisión 185, 206-7, 243-4, 261
  series 280-2, 284, 289
In Prison (1957) 206
Institut für den Wissenschaftlichen Film 186
Instituto Cinematográfico Norteamericano (American Film Institute) 270
Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) 185
Instituto Norteamericano de Planificadores Urbanos 111
International Documentary, revista 282-3
International Telephone and Telegraph Co. (ITT) 262
Intersección (*Cvor*, 1969) 236
Irak 190, 306
Irán 256
Irlanda 179
Irlanda: lágrimas y sonrisas (*Ireland: the Tear and the Smile*, 1961) 201
Irving, Judy 277
Ishigo, Estelle Pick 288-91
Islandia 47
Islas Aran 87-9
Ispaniya, *véase España*
Israel 289, 310
Istoriya Grazhdanskoi Voini, *véase Historia de la guerra civil*
Itala 22
Italia: la primera producción documental 17, 18, 19, 22
  el futurismo 50
  el período de Mussolini en el cine 135, 182
  el surgimiento del neorrealismo 167, 179
  documentales de posguerra 179
  producción para la televisión 219
Ivens, Joris: primeros filmes de vanguardia 73-4
  visita la Unión Soviética 120-1
  filmes de protesta social 119-25
  películas de la Segunda Guerra Mundial 145-6
  comisionado fílmico a Indonesia 152-3
  su carrera de posguerra 185, 244
Iwasaki, Akira: su actuación en Prokino 115
  tomas de Hiroshima y Nagasaki 161, 180, 241
  durante la ocupación norteamericana 161-2

Jabón Swan 32

Jackson, Pat 131
Jacopetti, Gualterio 221
Jaenzon, Julius 69
Jaguar (1967) 221
Janssen, Pierre Jules César 11, 12, 15
Japón: en la prehistoria del filme 11
  primera actividad fílmica 18, 22, 25
  uso de *benshi* 25
  creciente interés por el documental 115-18
  medidas represoras 115-18
  los documentales durante la Segunda Guerra Mundial 150-1
  influencia en el exterior 150-1
  efectos de la ocupación norteamericana 161-2
  documentales de posguerra 180, 218-20, 225-6, 243, 249, 288-9
Jara, Víctor 263
Jasenovac (1945) 155
Java 24
Jaworsky, Heinz von 99
Jenkins, C. Francis 22
Jennings, Humphrey 131-5, 145
Jhaveri, Vithalbhai K. 179
Job, Der o *La faena* (1967) 243
Jocić, Vera 183
Jocić, Vida 183
Johnson, Lyndon B. 239-40
Johnson, Martin y Osa 49-50
Johnson, Tom 278
Jones, Daniel 181
Jornadas amarillas (*La Croisière Jaune*, 1934) 49, 189, 237
Jornadas negras (*La Croisière Noire*, 1926) 49, 189
Jovanović, Jovan 235
Juegos Olímpicos: 1932 95
  1936 95-7
  1952 223
  1964 218
Junkerman, John 288
Junta de Propaganda del Té de Ceilán 80, 84
Junta Nacional Cinematográfica de Canadá 89, 180, 185, 226-7, 230, 252
Kalatozov, Mijail 65, 121
Kalem 22
Kamei, Fumio 116-8, 161
Kanin, Garson 135
Karabasz, Kasimierz 175, 232
Karmen, Roman: en España 113, 119
  en China 115
  durante la Segunda Guerra Mundial 138
  en Núremberg 157
  viajes de posguerra 185, 237-8
Karnow, Stanley 284
Karpathi, Geza 113
Kaufman, Boris: en Francia 71-2
  en Canadá 151
  en los Estados Unidos 151, 168
Kaufman, Denis Arkadievich, *véase* Dziga Vertov
Kaufman, Mijail: su trabajo con Vertov 55-62, 137
  trabajos independientes 66, 69
Kazan, Elia 168
Kazimierczak, Waclaw 157
Keillor, Garrison 292
Keith Music Hall (Nueva York) 21
Kemeny, John 230
Kennedy, John F. 202, 210, 238
Kennedy/Olympic (1981) 270
Kenya 190
Khe San 241
Khleifi, Michel 279
Khrushchev, Nikita 231
Khvorova, Nadezhda 280
Kiers, Roelof 277
kinetoscopio: invención del 13-4, 27
  filmes descritos 13
King, Allan 218
"Kingfish", nombre clave 239
King Kong (1933) 49
King, Martin Luther 284
Kino-Glaz véase Cine-Ojo
Kino-Nedelia, véase Film Weekly
Kino-Pravda, véase Cine verdad
Kinoki 56
Kinoy, Peter 265, 305
Kissinger, Henry 262
Kitchen, The 253
Klein, Bonnie 279
Klein, James 265, 286

Kline, Herbert 101, 113
Klondike 180
Knight, Eric 144
Knox, Robert 83-4
Kobayashi-Issa (1940) 117
Koenig, Wolf 180-1, 218
Kohlberg, Alfred 200
Kolt 15 Gap (1970) 235
Končertogimmnastiko, véase Actuación gimnástica
Konner, Joan 274
Kopalin, Ilya 65, 138
Kopple, Barbara 297-9
Koster & Bial's Music Hall (Nueva York) 22, 27
Kovács, András 232
Krishnaswamy, S. 281
Kroitor, Ralph 218
Kruger, Paul 24
KTEH-TV, San José 275
Ku Kan 145
Kula (1971) 220
Kuleshov, Lev 66

La aldea global 253
La aldea silenciosa (*The Silent Village*, 1943) 132
La amenaza del humo (1937) 86
La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile 263
La balada del soldado (*Ballada o Soldate*, 1959) 224
La batalla de Chile (1974, 1977, 1979) 263
La batalla de China (1944) 143, 145-6
La batalla de Gran Bretaña (1943) 143, 145
La batalla de Midway (1944) 148
La batalla de Rusia (1943) 143, 146, 148
La batalla de San Pietro (1945) 148
La batalla de Yalu (1904) 29
La batalla del riel (1945) 167
Labudde, Sam 311
La buena tierra (*The Good Earth*, 1937) 124, 145
La búsqueda (1948) 167
La caída de la dinastía Romanov (*Padeniye Dinasti Romanovikh*, 1927) 63-4, 282
La carne (1976) 216
La carreta (*The Covered Wagon*, 1923) 129
La casa de la calle 92 (1946) 168
La casa Rothschild (*The House of Rothschild*, 1934) 128
La causa contra Milo Radulovich AO589839 (1953) 197
La circulación de la sangre en la pata de la rana (1903) 32
La ciudad o *The City* 111
La ciudad del oro (*City of Gold*, 1957) 180-1, 292
La ciudad del valle (*Valley Town*, 1940) 112
La comida del bebé (1895) 16
La conexión del plutonio (*The Plutonium Connection*, 1975) 274
La conquista de Inglaterra, véase La conquista normanda de Inglaterra
La conquista normanda de Inglaterra (*La conquête de l'Angleterre*, 1955) 182
La construcción de bombas (*Building Bombs*, 1988) 275
La coronación de Nicolás II (*Couronnement du Tzar*, 1898) 18
La danza del águila (1898) 31
La danza de la vara (1898) 31
Ladd, Helen Sollberg 264-5
La derrota de los filipinos (1898) 32
La energía atómica hoy (1967) 273
La era del jazz (*The Jazz Age*, 1957) 180
La erupción del monte Vesubio (1905) 28
La faena (*Der Job*, 1967) 243
La excursión náutica del magistrado (1965) 182
La fisión (*Go Fission*, 1969) 273
La fuerza y la tierra (1940) 109
La gente de las barcas (*The Boat People*, 1961) 190
La gran aventura (*Det Stora Äventyret*, 1953) 170-1
La gran ruta (1927) 64

La guerra civil (*The Civil War*, 1990), serie 292-3
La guerra llega a los Estados Unidos (1945) 143
La historia del helicóptero (1951) 189
La hora de los hornos, (1966-1968), tres películas 257
La India fantasma (*Phantom India*, 1968) 219
La isla de las focas (*Seal Island*, 1948) 187
La isla de Pascua (1935) 119
La ley del silencio o *Nido de ratas*, *véase On the Waterfront*
La lista (1964) 183
La llegada de los congresistas (1895) 15, 31
La llegada de los toreadores (1896) 18
La llegada de un tren a la estación (1895) 16
La lucha por nuestra Ucrania soviética (1943) 139
La luz azul (*Das Blaue Licht*, 1932) 90
La manifestación (*The Demonstration*, 1968) 244
La maniobra (*Manoeuvre*, 1980) 216
La máquina increíble (*The Incredible Machine*, 1977) 261
La marcha del tiempo o *The March of Time*, serie 110-1, 112, 119, 139, 168, 185, 267
La marcha de Sherman (*Sherman's March*, 1986) 299
La mesa verde (*Za Zelinim Stolom*, 1965) 175
La montaña sagrada (*Die Heilige Berg*, 1926) 90
La muchacha de Leningrado 145
Lang, Fritz 63, 69
Lange, Dorothea 102
La noche eléctrica (*La Nuit Electrique*, 1930) 74
Lanzmann, Claude 289-91
La ola (*The Wave*, 1935) 104
Laos 243, 279
Laos, la guerra olvidada (1967) 243
La otra mitad del cielo (*The Other Half of the Sky*, 1975) 262
La pista de carrera (*Race Track*, 1986) 216
La Polonia combatiente o *Polska Walczaca*, serie 155
La pena y la piedad (1970) 228, 230, 289 *véase Le chagrin et la pitié*
La propaganda del Pentágono (*The Selling of the Pentagon*, 1971) 247-8
La raya (1928) 68
La rebelión boxer 27
L'Arroseur Arrosé, *véase El regador regado*
La rugiente década de los veinte (1939) 145
La Rusia de Nicolás II y León Tolstoi (*Rossiya Nikolaya II i Lev Tolstoy*, 1928) 64
La salida de la fábrica (1895) 15, 17, 31
La sangre de las bestias (*Le sang des bêtes*, 1949) 205
Las artes de Vietnam (1969) 244
Las carreras de Melbourne (1896) 18, 21
Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los bolcheviques (*Neobychainiye Priklucheniya Mistera Vesta Stranye Bolshevikov*, 1924) 66
La silla (*The Chair*, 1963) 211
Lasky, Jesse 43, 46
Las olimpíadas de Tokio (1965) 218
La sortie des Usines, *véase La salida de la fábrica*
las películas "de montaña" 90, 97
Las perfumadas colinas de las llanuras de Tonkin (1935) 237
L'Atalante (1934) 72
La tienda (*The Store*, 1983) 216
La tierra (1942) 109
La tragedia de Japón (*Nijon no Higeki*, 1946) 161-2
la tribu de los mohawk 226-7
la tribu de los navajo 226
La verdadera gloria (*True Glory*, 1945) 135
La vida cotidiana del oficial de la

Gestapo Schmidt (*Powszedni Dzien Gestapowca Schmidta*, 1963) 157
La vida de Adolf Hitler (*Das Leben Adolf Hitlers*, 1961) 179
La vida en la tierra (1979), serie 281
La vida en los tiempos de Rosie la remachadora (*The Life and Times of Rosie the Riveter*, 1980) 286
La vida es nuestra (*La Vie est à Nous*, 1936) 119
La voz del mundo (1932) 86
Lawder, Standish, D. 177
La zona del canal (*Canal Zone*, 1977) 216
Leacock, Richard 192, 208-10, 221
Le chagrin et la pitié (1970) 228, 289
Lee, Chung Sil 182
Leenhardt, Roger 182
Léger, Fernand 68
Legg, Stuart 80, 84, 86, 151
Leiser Erwin 179
Le joli may, *véase El bonito mes de mayo*
Lejos de Vietnam (*Loin de Vietnam*, 1967) 244
Lemmon, Jack 263
Lenguas desatadas (*Tongues Untied*, 1989) 279
Lenin 53, 54, 58, 60, 62
Leningrado 63
Leningrado en guerra (*Leningrad v Borbe*, 1942) 138
Le Repas de Bébé, *véase La comida del bebé*
Lerner, Irving 112, 114-5, 150
Les courses, *véase Las carreras de Melbourne*
Les hommes qui font la pluie, *véase Los hombres que hacen la lluvia*
Let There Be Light (1945) 148
Lettre de Sibérie, *véase Carta desde Siberia*
Leyda, Jay 102, 114-5, 129, 150
Ley y orden (*Law and Order*, 1969) 216
L'Hippocampe, *véase Hipocampo*
Líbano 49
Lichty, Lawrence 284
Life, revista 124
Life on Earth, *véase La vida en la Tierra*
Liga de Cinematografía y Fotografía de Chicago 153
Liga de Cinematografía y Fotografía de Nueva York 100-4
Liga Cinematográfica Proletaria 115, 118, 161
Liga Nacional de Cinematografía y Fotografía 101
Ligas Cinematográficas y Fotográficas *véase también* cineclubes, Filmliga, Prokino, Start
L'île de Pâques, *véase La isla de Pascua*
Limpiabotas (*Sciuscià*, 1946) 167
Lindquist, Jan 257
Lippmann, Walter 77
listas negras 196
Littín, Miguel 263
Litvak, Anatole 144
Llamamiento de Indonesia (*Indonesia Calling*, 1946) 154-5
Lluvia (*Regen*, 1929) 74, 120
Loader, Jayne 278
Lockheed 240
Lódz 231
Lomnicki, Jan 175, 205
Londres 18, 19, 25-6, 78-86, 132-4, 204, 244
Londres puede soportarlo (1940) 132
Lo que se da por sentado (1984) 265
Lorang's Way, *véase A la manera de Lorang*
Lorentz, Pare 103-11, 123, 157, 250
Loridan, Marceline 295
Lorre, Peter 128-9
Los agitadores: manos a la obra y los corazones en Dios (1984) 293
Los años inocentes (*The Innocent Years*, 1957) 180
Los años inolvidables (*Nesabytvajemyje Gody*, 1957) 179
Los archivos atestiguan..., serie 159-60
Los asesinos están entre nosotros (*Die Mörder sind unter uns*, 1946) 167

Los blues según Lightnin' Hopkins 296
Los campesinos de la segunda fortaleza (1971) 249
Los cazadores (*The Hunters*, 1958) 187
Los comandos atacan (1943) 145
Los cortadores de madera (*Scieurs de Bois*, 1897) 31
Los cuatrocientos millones (1939) 125, 295
Los documentos del Pentágono 248
Los erizos de mar (*Les Oursins*,1928) 68
Los esquimales Netsilik, serie 187
los futuristas 50, 56-7
Los generales ocultos (1970) 244
Los ombres que hacen la lluvia (1951) 186
Los inestables (*The Wobblies*, 1979) 286
Los jardines colgantes de Bombay 24
Los nazis atacan (1942) 143
Los niños del jueves (*Thursday's Children*, 1954) 204
Los ochenta días (*The 80 Days*, 1944) 132
Los primeros días (*First Days*, 1939) 131
los quintillizos Fischer 211-2
Los sacerdotes locos (*Les maîtres fous*, 1955) 221
Los tiempos de Harvey Milk (1986) 288
Lo suficiente para comer (1936) 86
Los vengadores 145
Los Weavers 286
Louisiana Story (1948) 191-3, 209
Low, Colin 180-1
Lowe, David 201
Lubin 22
Luce, Henry 110
Lumière, Antoine 14, 17-8
Lumière, Auguste 14-7
Lumière, Louis 13-31, 119, 220, 312
Lunacharsky, Anatoli 54
Lyon 15, 17, 18, 19, 21
M (1932) 128
macartismo 196-201, 286
MacDougall, David 220, 296
MacDougall, Judith 296
Mackenzie, Sir William 34-6, 45
MacLaine, Shirley 262
Madagascar 49
Madan 22
Maddow, Ben 114-5
Madre (*Mat*, 1926) 120
Madurez femenina (*Growing Up Female*, 1974) 265
Mahatma (1968) 179
Maiakovski, Vladimir 50
Majdanek (1944) 156
Majewski, Janusz 157
Makavejev, Dusan 234, 236
Malasia 150
Malcolm X 284
Maleh, Nabil 244
Mali 183
Malle, Louis 219, 221
Malone, Adrian 280-1
Mamá no lo permite (*Momma Don't Allow*, 1965) 205
Manchukuo 110
Manchuria 113, 116, 150
Mannahatta (1921) 69
Manos (*Hands*, 1934) 102, 107
Manos e hilos (*Ruke i Niti*, 1964) 175
Mao Tse-tung 114, 124, 262
Mar del Norte (1938) 86
March, Fredric 125, 183
Marco Polo 145
Marei Senki, véase *Registro de la guerra malaya*
Marey, Étienne Jules 12-3, 260
María Cristina (España) 24
Marker, Chris 223
Márquez, Gabriel García 263
Marruecos 265
Marsella 19
Marshall, Georges, C. 141-3, 147
Marshall, John 187
Martha Rosler lee Vogue 306
Martinson, Harry 168
Maruki, Iri y Toshi 288-9
Mary Cassatt (1977) 287
Matuszewski, Boleslaw 30, 312

Mayer, Arthur 107
Maysles, Albert 212-5, 221
Maysles, David 212-5
McCarthy, Joseph R. 196-9
McCullough, David 293
McElwee, Ross 299
McMullen, Jay 201
Mead, Margaret 186
Media vida (*Half Life*, 1986) 277
medidas sobre los pasaportes 245-6
Mein Kampf (1960) 179
Meisel, Edmund 70
Meissonier, Jean Louis Ernest 12
Méliès, Georges 17, 22, 25, 28
Memoria (*Pamat*, 1969) 224
Memphis Belle (1944) 148
Mendès-France, Pierre 229
Mercado en la Plaza Wittenberg (*Markt am Wittenberg Platz*, 1929) 74
Mercanton, Victoria 181-2
Mesguich, Félix 17, 19, 21, 23
Messter 22
Meta Mayan (1981) 270
Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) 145, 282
México 18, 104
Meyer, John 190
Meyers, Sidney 102, 114-5, 168
Michelangelo 183
Michelle, Marion 153
Milán 19
Miles of Smiles (1983) 286
Miles, William 286
Milhaud, Darius 69
1848 (1948) 182
Milošević, Mića 175
Minamata (1971) 225-6
Minami Betonamu Kaiheidaitai Senki, *véase Con un batallón de marinos de Vietnam del Sur*
Mise Eire, *véase Yo soy Irlanda*
Misión en Sinaí (*Sinai Field Mission*, 1978) 216
Missing (1982) 263
Mitchell, Denis 206-7
Mitchell, Mike 226
Moana (1926) 47-8, 73, 88
Modelo (*Modelo*, 1981) 216
Mogulescu, Miles 286
Moisson, Charles 19
Mondo cane (1961) 221
Monterey Pop (1968) 212
Moore, Michael 301
Mori, Mark 275
Morin, Edgar 222
Morir en Madrid (*Mourir à Madrid*, 1962) 180
Morrison, George 179
Moscú (*Moskva*, 1927) 65
Moscú devuelve el golpe (1943) 138
Moser, Brian 220
Motion Picture Herald 111, 123
Moussinac, Léon 101
Movimiento de zona libre de peligro nuclear 279
Moyers, Bill 288, 303
Muchachas del sindicato (*Union Maids*, 1976) 286
Muchacho solitario (*Lonely Boys*, 1961) 218
Mudd, Roger 247
Mujeres nativas abastecen de carbón un buque y disputan por el dinero (1903) 27
Mullen, Pat 88
Müller, Jorge 263
Mumford, Lewis 111
Mundo de silencio 187
Mundos ocultos, serie 32
Mundo sin sol 187
Munich, o los cien años de paz (1967) 228
Munk, Andrzej 175
Murnau, Friedrich 48, 49, 107
Murphy, Dudley 68
Murrow, Edward R. 197-202
Musée de l'Homme 186
Museo Whitney 270
Músicos (*Muzykanci*, 1960) 175
Mussolini, Benito 112-3, 135-6, 286
Muybridge, Eadweard 11-2, 68, 188, 260, 288
Mydans, Carl 102

Nadeem, Saad 182
Nagasaki 161, 180, 271
Nanook, el esquimal (*Nanook of the*

North, 1922) 37-47, 50, 88, 189, 230
  canción 43
Napalm (1970) 244
napalm 202, 244
National Broadcasting Company (NBC) 180, 181, 243, 246, 255, 274, 282, 302, 306-7
National Film Theatre (Londres) 204
National Geographic Society 261
Necrología (*Necrology*, 1968) 177
Néhéz Emberek, *véase Gente difícil*
Nemeskürty, István 232
Neorrealismo 167
NEP, *véase* Nueva Política Económica
Neubabelsberg 151, 157
Newman, Alfred 144
News of the Day (MGM-Hearst) 185, 238
Newsreel, serie 242
Newstrack, serie 304
New Theatre, revista 101, 196
New York Evening Journal 103
New York Times 42, 306
New York World's Fair: 1939 111
  1964 176
Nguyen Hun Tho le habla al pueblo norteamericano (1965) 241
Nibelungos (1924) 69
Nicaragua 265-8, 303
Nicaragua: informe desde el frente (*Nicaragua: Report from the Front*, 1984) 265
Nichiei, *véase* Nippon Eiga Sha
Nichols, Dudley 125
Nicolás II de Rusia 18, 20, 26, 63, 312
Níger 186
Niños de nuestro siglo (*Dĕti Nashego Veka*, 1971) 182
Niños que dibujan (*Eo Kaku Kodomotachi*, 1955) 182
Niños sin amor (1964) 233
Nippon Eiga Sha 118, 161
Nippon TV 218, 243
Nixon, Richard 247, 262
Niza (Francia) 71-3
Nizar, Louis 211
Noche y neblina (1955) 162, 277
Nociones étnicas (*Ethnics Notions*, 1986) 279
No es una historia de amor (1981) 279
¿No hay cerveza en el cielo? (1980) 296
Nolan, Lloyd 144
Nordisk 22, 30
North, Alex 112
Noruega 127
noticiarios: comienzos de los 30, 51-8
  su rol durante la depresión 101, 116-8, 120
  durante la Segunda Guerra Mundial 130-1, 137-8, 143
  decadencia 185
  archivos 283-6
Nova (1974), serie 274
Novelty Theatre (Bombay) 21
Novik, William 182
Novogrudsky, Alexander 182
Nueva Guinea 187, 220, 311
Nueva Política Económica 53-4, 63
Nueva tierra (*Nieuwe Gronden*, 1934) 121, 125
Nueva York 21, 22, 42, 69, 78, 100-5, 168, 176-7, 205
Nueva York 1911 (1911) 69
Nueva Zelanda 89
Nuit et brouillard, *véase Noche y neblina*
Nuremberg: filmación de *El triunfo de la voluntad* 93-6
  filmación de crímenes de guerra 157-8
Nuremberg (*Nürnberg*, 1948) 157
N.Y., N.Y. (1958) 176

Oertel, Curt 182
Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF) 228
Oficina de Información de Guerra (OWI) 149-50
Oficina de Servicios Estratégicos (OSS) 156, 157
Ogawa, Shinsuke 249
Ogien, *véase Fuego*
¡Oh, tierra de sueños! (*O Dreamland*, 1953) 205

- Okasaki, Stephen 288
- Old Crow Bourbon 194
- Olsen, Ole 30
- *Olympia* (1938) 96-8
- *On the Waterfront* (en algunos países, *Nido de ratas*, 1954) 168
- *Operación espada teutónica* (*Unternehmen Teutonenschwert*, 1958) 160
- Ophüls, Marcel 228
- Ophüls, Max 228-9
- *Oportunidades ilimitadas* (1962) 273
- Oppenheimer, Robert 277
- *Organismo* (*Organism*, 1975) 270
- Organización de Historiadores Norteamericanos 285
- O'Rourke, Dennis 277
- Oscar II de Suecia 26
- Oshima, Nagisa 218
- Ostende 73
- Owens, Jesse 97-8

- Paik, Nam June 270
- Painlevé, Jean 68-9
- *Pájaros muertos* (*Dead Birds*, 1963) 187
- Palach, Jan 233
- Palmer, A. Mitchell 286
- *Pamat*, *véase Memoria*
- panorama, en la terminología de Lumière 21, 31
- *Panta Rhei* (1951) 173
- *Pantallas de vapor* (1979) 270
- *Paper Tiger TV*, serie 305-6
- Papić, Krsto 235-6
- Papua-Nueva Guinea 311
- *Paralelo 17* (*17^{e} parallèle*, 1967) 244
- Paramount: auge 41-2
    - y los documentales 43, 46, 108-9, 145, 152
    - *Paramount News* 185
- *París 1900* (1947) 179
- Parker, Dorothy 122
- *Párrafo cero* (*Paragraf Zero*, 1956) 205
- *Pasaron las grullas* (1957) 65
- Pathé Frères: empresa pionera 22, 30, 42, 102
    - producciones 102, 185
- Pathé, M. (Japón) 22
- *Patty Zimmermann lee Variety* 306
- Paul, Robert William 22
- *Paul Robeson: tributo a un artista* (1980) 288
- Pearson, Drew 143
- Pekín 116, 179, 184, 262
- películas nazis 90-6
- películas sobre energía atómica 275-9
- *Peligro: residuos radiactivos* (*Danger: Radioactive Waste*, 1977) 274
- Pennebaker, Donn A. 212
- Pentesilea 98
- *Pequeños pioneros* (*Pioniri Maleni*, 1968) 235
- Peries, Lester James 185
- Persia 48
- *Pesn o Gueroyakh*, *véase Canto de héroes*
- Petrogrado 50
- *Philips-Radio*, *véase Sinfonía industrial*
- *Pilotos en pijamas* (*Piloten in Pyjama*, 1967) 243, 246
- *Pimienta picante* (1972) 296
- Pinochet, Augusto 263, 265
- pintores, su influencia en el cine 67-75, 269-71
- *Plátanos de las Islas Canarias* (*Canary Island Bananas*, 1935) 208
- Poeta, en el cine 167-77
- Poirier, Léon 49, 189
- Polonia: primeras presentaciones cinematográficas 30-1
    - Start society 155
    - filmes de la Segunda Guerra Mundial 125-7, 140, 155
    - las tendencias de posguerra 175, 183-5, 205-7, 231, 244
- Ponting, Herbert 33
- *Por qué luchamos* (*Why We Fight*), serie 141-7, 196, 239
- *¿Por qué Vietnam?* (*Why Vietnam?*, 1965) 239
- Porta (operador de cinématographe) 19
- portapack 252-3
- Porter, Edwin Stratton 25

Portugal 131
Poulsen, Valdemar 176
Prelorán, Jorge 185
Preludio de la guerra (1942) 143-4, 147
Premios Clio 294
Primary (1960) 210
Primate (1964) 216
Primer contacto (*First Contact*, 1983) 311
Primera Guerra Mundial 36, 41, 48, 112, 113
Problemas domésticos (*Housing Problems*, 1935) 82, 85-6, 89, 112
Procesiones de elefantes en Phnom Penh (1901) 31, 237
Proctor's Pleasure Palace de Nueva York 19
Prokino, *véase* Liga Cinematográfica proletaria
Promio, Alexandre 17, 19, 20, 23
propaganda 308-9
Proyecto censurado (*Project Censored*, 1991) 303
Proyecto Unidad Veinte (NBC) 180
Public Broadcasting Service (PBS) 255
Public Health Service, de los Estados Unidos 109
Pudovkin, Vsevolod 59, 116, 120
Puentes (*Bridges-Go-Round*, 1959) 176
Puledi Shoba lee the Johannesburg Star 306

¡Qué está pasando! Los Beatles en los Estados Unidos (1964) 212
¿Qué le diría a una señora desnuda? (1979) 229
¡Qué tiempos! (*Wasn't That a Time!*, 1982) 286
¿Quién mató a Vincent Chin? (1988) 280

Rabi, I. I. 275
Rabindranath Tagore (1961) 179
Radio Bikini (1988) 277
Radio-Keith-Orfeum (RKO) 111
Rafferty, Kevin 278
Rafferty, Pierce 278
Rainer, Luise 124
Raizman, Yuli 139
Ramos, Antonio 24
Rapsodia de agosto (*Augustirapsodi*, 1940) 168
Rasky, Harry 287
Ray, Man 74, 269
Ray, Satyajit 179
Raymont, Peter 303
Rayos X (*Röntgenstrahlen*, 1937) 187
Razgrom Nemetzkikh voisk pod Moskvoi, *véase Derrota de los ejércitos alemanes en las proximidades de Moscú*
REA *véase* Rural Electrification Agency
Reagan, Ronald 256, 263
Recoge tus pies (*Pick Up Your Feet: The Double Dutch Show*, 1981) 296
Reed, Carol 135
Reeves, Dan 279
Regen, *véase Lluvia*
Registro de la guerra malaya (1942) 150
Reichert, Julia 265
Reilly, John 297
Reina Victoria 24
Reinefarth, Heinz 159
Reinhardt, Max 152
Reis, Irving 123
Reisman, Philip H. (h.) 181
Reisz, Karel 205, 207
Rennsymphonie, *véase Sinfonía de las carreras*
Renoir, Jean 119
Represa de Asuán 182, 186
Requiem para 500.000 (*Requiem dla 500.000*, 1963) 157
Rescate de un incendio (*Fire Rescue*, 1962) 201
Resnais, Alain 162
Retrato de Maya Angelou (1982) 288
Retrato de Osa (*Porträtt av Åssa*, 1965) 218
Revista Semanal Alemana, serie 126, 131
Revillon Frères 36, 42, 189

revolver photographique 11
Richardson, Tony 205
Richie, Donald 151
Richter, Hans 67, 73, 269
Richter, Robert 274
Riefenstahl, Leni: sus comienzos 90
  El triunfo de la voluntad 91-5, 97, 145, 250
  las películas *Olympia* 95-9
  discusiones sobre ellas 95, 97-100, 142
Rien que les heures, *véase* *Sólo las horas*
Riggs, Marlon 279
Rikli, Martin 187
Rivalidad infantil en Bali y Nueva Guinea (1952) 186
Roberts, Frederick Sleigh 27
Robeson, Paul 112
Robinson, David 234
Robinson, Earl 112
Robinson, Susan 275
Rochemont, Louis de 168
Rochester, N.Y. 15
Rodakiewicz, Henwar 111
Rodesia 248-9
Roger y yo (1989) 300
Rogosin, Lionel 205
Roma, ciudad abierta (*Roma, città aperta*, 1945) 167
Romm, Mijail 180
Roosevelt, Franklin D. 102-9, 123
Roosevelt, Theodore 26, 29
Roosling, Gösta 172
Rosler, Martha 306
Rossellini, Roberto 167
Rossif, Frédéric 180
Rotha, Paul 80, 86, 88, 118, 131, 179
Rotterdam 73
Rouch, Jean: los primeros filmes 186
  génesis del *cinéma-vérité* 221-3
  influencia 224
Rouquier, Georges 172
Roy, Bimal 182
Rubbo, Michael 244
Rund um die Freiheitsstatue, *véase* *Alrededor de la Estatua de la Libertad*
Rural Electrification Agency 109
Rusia: primera actividad fílmica 17, 18, 19, 22
  véase también Unión de las Repúblicas Socialistas Soviéticas
Rusk, Dean 242
Ruttman, Walther: comienzos de su carrera 69
  Berlín: sinfonía de la gran ciudad 69-70, 91
  influencias de la película 71-3
  su trabajo bajo el régimen de Hitler 90-1, 94-5, 99

Sábado por la noche y domingo por la mañana (1960) 205
Sachs, Eddie 210
Sadoul, Georges 14
Safer, Morley 245
Sagan, Carl 281
Sal para Svanetia (1930) 65, 121
Salon Indien (París) 17, 20
Samoa 47
Samuel, Arthur Michael 78
San Francisco 28, 123
San Juan Hill 26
Sandall, Roger 220
Sangre y arena: la guerra en el Sahara (*Blood and Sand: War in the Sahara*, 1982) 264
Sanrizuka, serie 249
Santino, Jack 286
Scheumann, Gerhard 243
Schiller, Herbert 305-6
Schoedsack, Ernest B. 49
Schönemann, Sibylle 291
Schulberg, Budd 98
Schulberg, Stuart 157
Schultze, Norbert 126
Scott, R. F. 33
See It Now, *véase* *Véalo ahora*
Segunda Guerra Mundial 125-64
Selig, William 22, 29
Semanario Fílmico (*Kino-Nedelia*), serie 51
Sembene, Ousmane 185
Seminarios de Flaherty 307
Senegal 185
Serbia 18

Sergei Eisenstein: post scriptum (1978) 288
60 minutos, serie 304
Sestier, Maurice 19, 21
79 primaveras (1969) 243
Shaffer, Deborah 265, 286
Shagai, Soviet!, *véase ¡Adelante, soviéticos!*
Shahn, Ben 102
Shangai (1938) 116, 161
Shangai 24, 65, 116, 150, 237
Sheeler, Charles 69
Sherwood, Robert E. 42
Shevchenko, Vladimir 278
Shoah (1986) 289
Shoba, Puledi 306
Showman (1962) 212
Shub, Esfir 63-4, 113, 129, 158, 215, 282, 312
Shumlin, Herman 122
Siam 48
Siegmeister, Elie 112
7 Up (1963) 289
Sigel, Tom 265-6
Sight and Sound, revista 86
Siglo xx o *Twentieth Century*, series 180
Signal Corps 105, 106, 157, 209
Silber, Glenn 264
Sills, Sam 286
Sin escondite (*No place to hide*, 1982) 278
Sin novedad en el frente (1930) 129
Sinfonía campesina (1944) 172
Sinfonía de las carreras (1928) 68
Sinfonía industrial (1931) 121
sinfonías de las ciudades 69
Singapur 24
Siria 244
Skladanowsky, Max y Emil 22, 23
Skuggor över Snön, *véase Sombras en la nieve*
Skylight, Pictures 266
Slavinskaya, María 140
Slesicki, Wladyslaw 232
Slutsky, Mijail 139
Smallens, Alexander 105
Smith, Albert E. 26-7
Snow, Edgar 114
Sobre Niza (1930), 71, 72
Sociedad Cinematográfica de Londres 79-80, 84
Solanas, Fernando Ezequiel 257
Soldados combatientes (*Tatakau Heitai*, 1939) 117
Sólo las horas (1926) 70
Sol Svanetii, *véase Sal para Svanetia*
Sombras en la nieve (1945) 169
Song of Ceylan, *véase Canto de Ceilán*
Soochow 116
Sopher, Sharon 265
Spacek, Sissy 263
Spacerek Staromiejski, *véase Un paseo por la ciudad vieja*
Speidel, Hans 160
Spiegel van Holland, *véase Espejo de Holanda*
Spigelgass, Lonard 144
Sri Lanka, *véase* Ceilán
Stalin 60, 65-7, 146, 231-2
Stalingrado 138, 224
Standard Oil de Nueva Jersey 191-3
Stanford, Leland 11
Stalingrado (1943) 138
Start (cine-club) 155
Staudte, Wolfgang 167
Steiner, Ralph 74, 101-4, 111-2
Stewart, James 141
Stone, Robert 277
Stoney, George 227, 252, 286
Storck, Henri 73, 119, 122, 172
Strand Films 86
Strand, Paul 69, 101-4
Streicher, Julius 92
Strick, Joseph 247
Stryker, Roy 102
Stuttgart 69
Sucksdorff, Arne 168-71
Sudáfrica 189, 257
Sudán 190
Suecia: comienzos fílmicos 18, 23, 25
  influencia real 26
  durante la Segunda Guerra Mundial 136, 168-9
  los documentales de posguerra 169-71

las películas sobre la guerra de Vietnam 242
Sueños asfixiantes (*Smothering Dreams*, 1980) 279
Suiza 18, 19
Sukarno, Achmed 153
Sukhdev 219
Sumatra 24
Superman 309
Sushinsky, Vladimir 140
Susurros de despedida: dentro de la revolución filipina (1988) 297
Svilova, Yelizaveta 54, 61, 157
Swinging the Lambeth Walk, *véase Al compás del Lambeth Walk*

Tajima, Renee 280
Tallents, sir Stephen 78
Tambores en el Mohawk (1939) 145
Tanganika 190
Tanques alemanes (1940) 99
Tapicería de Bayeux 182
Target for Tonight, *véase Blanco nocturno*
Tax (operador de cinématographe) 19
Taylor, John 81, 83, 86
Taylor, Margaret 81
Teatro Capitol de Nueva York 42
Teatro Rialto de Nueva York 107
teleobjetivos: los primeros empleos 27-8
Teller, Edward 275
Tempestad sobre Asia 115
Terkel, Studs 206
Testigo de guerra (*Witness to War*, 1984) 265
The Entertainer (1960) 205
The Independent, revista norteamericana 304, 307
This Sporting Life (1963) 205
Thomas Hart Benton (1988) 293
Thompson, Francis 176
Thompson, Virgil 105
Thorndike, Andrew y Annelie 158
Tidikawa y los amigos (1971) 220
Tiempos de renos (*Sarvtid*, 1943) 169
Tierra (1930) 121
Tierra de España (*The Spanish Earth*, 1937) 123
Tierra nativa (*Native Land*, 1942) 112
Tierra sin pan o *Las Hurdes* (1932) 118
Time, revista, *véase también La marcha del tiempo*
Tiomkin, Dimitri 144
Titicut Follies (1967) 215-6
Tobis 95
Todos los días excepto Navidad (*Every Day Except Christmas*, 1957) 204
Todos los hombres (1963) 218
Todos mis bebés (*All My Babies*, 1953) 227
Toho 116-7
Toma de posesión (*Take-Over*, 1991) 305
Toronto 35-6
Toscanini: himno de las naciones (1945) 149
Trabajadores y trabajo (*Workers and Jobs*, 1935) 86
Trance y danza en Bali (1952) 186
Transferencia de poder (1939) 86
Transvaal 24
35 Up (1991) 289
Trenes especiales (*Specijalni Vlakovi*, 1971) 235
trenes especiales 51-2
Tres canciones de resistencia (1943) 136
Tres cantos a Lenin (*Tri Pesni o Leninye*, 1934) 62
Tribunal de menores (*Juvenile Court*, 1973) 216
Triste canción de los de piel amarilla (1970) 244
Troell, Jan 218
Trois Chansons de résistence, *véase Tres canciones de resistencia*
Trut! *véase ¡Gaviota!*
Tsuchimoto, Noriaki 225-6
Tsuno, Keiko 253-5
Tugwell, Rexford Guy 102-3, 107
Túnez 18
Tupamaros (1973) 257
Turell, Saul 288

BIBLIOTECA DEL INSTITUTO NACIONAL DE
CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

Turin, Victor 64
Turksib (1929) 64, 115, 120, 208
Turquía 18, 19, 48, 131, 310
Tú y muchos camaradas (1955) 159
TVTV 253
Twentieth Century Fox 144-5

Ucrania 62, 137
UF, *véase* Universum Film Aktiengesellschaft
Uganda 190, 220
Una aldea de Travancore (1957) 190
Una chispa puede comenzar un incendio en la pradera (*Hsing Hsing Chih Huo Keyi Liao Yuan*, 1961) 179
Una esposa entre esposas (1982) 296
Una sexta parte del mundo (*Shestaya Chast Mira*, 1926) 58, 64
Un cuento de cuatro ciudades (1968) 250
Un cuento de Nubia (1963) 182
Un cuento de verano (1941) 169
Un diario para Ana Frank (*Ein Tagebuch für Anne Frank*, 1958) 160
Un diario para Timothy (*A Diary for Timothy*, 1945) 132
Un día de guerra (1942) 139
Un día en la India (*An Indian Day*, 1972) 219
Un día en un nuevo mundo (1940) 139
Un día más (1971) 235
Un domingo en Pekín, *véase Dimanche à Pékin*
Un gusto adquirido (*An Acquired Taste*, 1981) 299
Unidad Cinematográfica de la Corona 131
Unidad Fílmica de Shell 189-90
Unión de camellos (1981) 296
Unión de las Repúblicas Socialistas Soviéticas: primeros proyectos fílmicos 51-67
  presiones ejercidas por Lenin en los noticiarios 54-5
  Vertov, trabajo e influencia 50-66
  expediciones fílmicas al exterior 64-5, 113, 114-5
  las películas de la Segunda Guerra Mundial 64-5
  visita de Joris Ivens 120-1
  documentales de posguerra 157, 179, 278-80, 288, 295
United Fruit Company 266-7
United Service Organizations (USO) 241
United States Film Service 108-9, 123
Universal News, serie 185
Universidad de Harvard 187
Universidad de Montreal 187
Un mundo dividido (*En Kluven Värld*, 1948) 169-70
Un paseo por la ciudad vieja (1958) 175
Un tiempo entre rejas (*Verriegelte Zeit*, 1990) 291
Urban, Charles 22, 23, 32
Uruguay 257
Ushiyama, Junichi 243
USIA, *véase* Agencia de Información de los Estados Unidos
USO, *véase* United Service Organizations

Vacaciones en Sylt (*Urlaub auf Sylt*, 1957) 159
Vai Toibac Cua de Quoc My, *véase Algunas pruebas*
Vanderbeek, Stan 270
Van Dike, Barbara 307
Van Dike, Willard 101-2, 107, 111-2
Van Dongen, Helen 123-4, 146, 192
Vanity Fair, revista 103
Van Voorhis, Westbrook 110
Varlamov, Leonid 138, 145
Varsovia 30, 126, 231
Varsovia 56 o *Warszawa 56* (1956) 231, 250
¿Vas a ir al baile? (*Are You Going to the Ball?*, 1987) 280
Vasconcellos, Tete 264
Vasulka, Woody y Steina 269
Véalo ahora, serie 197-9
Védrès, Nicole 179
Veiller, Tony 144
28 Up, (1984) 289

BIBLIOTECA DEL INSTITUTO NACIONAL DE
CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

21 Up (1977) 289
Vélez, Edin 270
Veliky Put, véase La gran ruta
Venceremos (*We Shall Overcome*, 1989) 287
Venecia 19, 20, 31, 108, 211
Venezuela 189, 220, 296
Venganzas (*Vendanges*, 1929) 172
Venus, fotografía de exposición prolongada de 11
Vertov, Dziga: sus primeros años y la influencia recibida 50-1
  los noticiarios 52-8, 62-3, 250
  como polemista 54-8
  compilaciones 52-3, 59-60
  El hombre de la cámara 60-2, 222-3
  películas sonoras 62-3
  dificultades económicas y decadencia 59-60, 62-3, 137
  influencia que ejerció 64-71, 80, 101, 120, 222-3, 251-2, 279, 307, 312
Vesnoy, véase En primavera
Viaje por Armenia (*An Armenian Journey*, 1990) 310
Victor Animatograph 87
Victoria de la fe (*Sieg des Glaubens*, 1933) 91
Victoria en Birmania (1945) 135
Victoria en el desierto (*Desert Victory*,1943) 135
Victoria en el mar, serie 180
Victoria en el oeste (*Sieg im Westen*, 1941) 127
Victoria en Túnez (1944) 135, 143
Victoria en Ucrania (1945) 139
vídeo 251-7, 304-7, 311
Vidor, King 104, 108
Vidrio (*Glas*, 1958) 174-5, 176
Viendo rojo (*Seeing Red*, 1984) 286
Viento del oeste (1942) 169
Vietcong 239-40
Vietnam (1955) 237-8
Vietnam: los primeros filmes de Vietnam 31, 185, 237-8
  filmes de la guerra de Vietnam 239-48, 255-6
Vietnam: recogiendo los pedazos (*Vietnam: Picking Up the Pieces*, 1977) 255
Vietnam: una historia para la televisión (*Vietnam: A Television Story*, 1983), serie 283-4
Vigésimo primer Rally de Montecarlo (1951) 190
Vigo, Jean 71
Viñas de ira (*The Grapes of Wrath*, 1940) 109-10
Vitagraph 21, 26-7
Vitascope 22
Vivir con rebaño (*To Live With Herds*, 1973) 220
VTR Saint Jacques (1969) 227-8
Vuelo mecánico (*Powered Flight*, 1951) 189

Wagner, Paul 286
Wallace, George C. 210
Warner Brothers 145
Warrendale (1967) 218
Washington Sideshow, columna 103
Wasurerareta Kogun, véase El ejército imperial olvidado
Watergate 248
Waterstone, Sam 292
Watt, Harry 81-2, 85-6, 131-2, 135, 145
Weill, Claudia 262
Wenner Gren Foundation 187
West Orange, N.J. 14
Weyerhauser 194
When the Mountains Tremble, véase Cuando las montañas tiemblan
White, Pearl 63
Whitman, Walt 51, 58, 108
Widerberg, Bo 249
Wild, Nettie 297
Wilhelmshagen 159
Williamson, James 22, 28
Windt, Herbert 94
Winston, Brian 306
Wiseman, Fred 215-7
With Babies and Banners, véase Con críos y banderas
Wolf, Gothard 186
Wolff, Lothar 185
Woodard, Horace y Stacy 107

Worker's Newsreel, revista 100
Works Progress Administration (WPA) 102
World Film News, revista 86
Worth, Sol 226
Wright, Basil 80, 83-6
Wyler, William 148

Yanki No! (1960) 210
Yates, Pamela 265
Yenan 114-5, 124, 137, 150
Yenan y el ejército de la Octava Carretera (Yenan ho Ba Lu Chun, 1939) 150
Ye Olde Time Newsreel, serie 178
Yo soy Irlanda (1959) 149
Yo, un negro (*Moi, un noir*, 1958) 221
Young, Robert 187, 202
Yugoslavia 140, 155, 175, 183
Yum, Yum, Yum! (1990) 296
Yutkevitch, Sergei 139

Zavattini, Cesare 167
Zemlya, *véase Tierra*
Zéro de Conduite, *véase Cero en conducta*
Žiarnik, Jerzy 157
Žilnik, Želimir 235
Zils, Paul 151-2, 190
Zinnemann, Fred 167
Zola, Émile 29
Zona libre (*Free Zone*, 1989) 279
Zoo (1962) 218
Zurich 67

El documental

Historia y estilo

Erik Barnouw

Conviene recordar aquí que el cine nació como documento. El valor intrínseco e histórico del género fue creciendo con el tiempo y su frescura —aún en las manifestaciones más primitivas— se ha mantenido hasta el presente. Opacado ante los ojos del público por el brillo de las grandes películas de ficción, el documental prosiguió, sin embargo, una fecunda trayectoria que hoy se valoriza con mayor fuerza por medio de la televisión y el vídeo, lo que ha permitido su conocimiento por parte de las nuevas generaciones de realizadores. A ellos, y a los espectadores interesados en información extraordinariamente valiosa y más de una sorpresa relacionada con la actualidad de temas, estilos y/o estéticas, son analizadas minuciosamente por **Erik Barnouw**, que no deja de lado las dificultades con la censura así como los problemas financieros para la producción, la distribución y la difusión en las salas de cine, en las redes de televisión o en los circuitos alternativos. Debemos hacer constar que la enorme importancia del género documental en Hispanoamérica deja pendientes publicaciones futuras.

Colección GEDISA MULTIMEDIA

La comunicación audiovisual se encuentra hoy sometida a la vertiginosa irrupción de nuevas tecnologías y desafíos. El objetivo principal de esta Colección es proporcionar a creadores y espectadores textos que ayuden a comprender este torrente de innovaciones. El cine, la televisión, el video, el diseño, la computación y las imágenes virtuales serán algunos de los temas propuestos al lector para facilitar su conocimiento, su reflexión y su espíritu crítico.

Simón Feldman

ISBN 84-7432-563-3

9 788474 325638